SCHOENBERG

PIERROT LUNAIRE

PATRICIA
KOPATCHINSKAJA

MENU

TRACKLIST

ENGLISH

DEUTSCH

FRANÇAIS

SUNG TEXTS

ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)

PIERROT LUNAIRE, Op.21

1	I. Mondestrunken	*1'55*
2	II. Colombine	*1'56*
3	III. Der Dandy	*1'28*
4	IV. Eine blasse Wäscherin	*1'36*
5	V. Valse de Chopin	*1'22*
6	VI. Madonna	*1'58*
7	VII. Der kranke Mond	*2'45*
8	VIII. Nacht (Passacaglia)	*2'09*
9	IX. Gebet an Pierrot	*1'12*
10	X. Raub	*1'09*
11	XI. Rote Messe	*1'57*
12	XII. Galgenlied	*0'19*
13	XIII. Enthauptung	*2'15*
14	XIV. Die Kreuze	*2'14*
15	XV. Heimweh	*2'28*
16	XVI. Gemeinheit!	*1'12*
17	XVII. Parodie	*1'20*
18	XVIII. Der Mondfleck	*0'56*
19	XIX. Serenade	*2'49*
20	XX. Heimfahrt (Barcarole)	*1'44*
21	XXI. O alter Duft	*1'45*

ARNOLD SCHOENBERG

23	**Phantasy for Violin and Piano, Op.47**	*12'38*

JOHANN STRAUSS JR (1825-1899)

22	**Emperor's Waltz, Op.437** arranged by Schoenberg	*9'28*

ANTON WEBERN (1883-1945)
4 PIECES FOR VIOLIN AND PIANO, Op.7

24	**I. Sehr langsam**	*1'19*
25	**II. Rasch**	*1'23*
26	**III. Sehr langsam**	*1'18*
27	**IV. Bewegt**	*1'04*

FRITZ KREISLER (1875-1962)

28	**Little Viennese March**	*3'20*

ARNOLD SCHOENBERG
SIX LITTLE PIANO PIECES, Op.19

29	**I. Leicht, zart**	*1'23*
30	**II. Langsam**	*0'53*
31	**III. Sehr langsam**	*1'00*
32	**IV. Rasch, aber leicht**	*0'28*
33	**V. Etwas rasch**	*0'33*
34	**VI. Sehr langsam**	*1'14*

TOTAL TIME: 72'49

PATRICIA KOPATCHINSKAJA
SPRECHGESANG [1-21], VIOLIN [23-27], VIOLIN 1 [22,28]

MEESUN HONG VIOLIN & VIOLA [1-21] VIOLIN 2 [23]
JÚLIA GÁLLEGO FLUTE
RETO BIERI CLARINET
MARKO MILENKOVIC VIOLA [22]
THOMAS KAUFMANN CELLO
JOONAS AHONEN PIANO

Pierrot!

I am in your head!

How strange it is in here – quite different from everyone else.

Though you keep silent, your confused thoughts are dangerous – your vocal cords as taut and tense as my violin strings.

Your skull is bored right through, light shines inside it, even though it's nighttime. Looking through your eyes, I can see the moon.

You come from nowhere, you have no idea who you are: a creature of chance, of unhappy circumstance...

On the fringe of everything, you tumble out of time, tugging the whole world through the eye of a needle just to sew your costume. With the seams on the outside, the arms pulled inwards, we are upside down, floating as in a dream, beyond all logic and reason.

Longing – that is your sound. Let's disappear.

Patricia Kopatchinksaja

Huge thanks to Esther de Bros, to my musician colleagues and sound engineer Peter Laenger, also to Didier Martin and the Alpha team, who have made all this possible.

PIERROT – WHENCE AND WHITHER?
BY LUKAS FIERZ

THE WHITE CLOWN

The ‘mimus albus’ of ancient comedy reappeared in the Commedia dell’arte: in Naples as the white-costumed, black-masked Pulcinella, and in Bergamo as Pedrolino, not masked but with his face powdered white with flour (‘farinato’) and speaking in the Bergamasque dialect. The Commedia dell’arte was brought to France in the mid-16th century by Catherine de’Medici and established itself in the Comédie-Italienne, where the figure of Pierrot (or Gilles), the comedian dressed all in white, was painted by Watteau and others. After allegedly insulting Madame de Maintenon, the Sun King’s piously straitlaced mistress, the theatre was closed in 1697. Prohibited from speaking, the Commedia survived in the form of silent pantomime at funfairs, until the Revolution swept away both King and Church, and the promethean Napoleon made law – and war – in the name of the people, until he too was driven out by the united crowned heads of Europe and the monarchy restored, leaving the revolutionaries crushed.

JEAN-GASPARD DEBURAU REINVENTS PIERROT

A straggler from Napoleon’s army – a soldier from Amiens – found a wife in Bohemia, and together with their five children he founded a troupe of tightrope-walkers and acrobats. His youngest son, Jean-Gaspard Deburau (1796-1846), too unskilful for acrobatics, was relegated to the stage role of the hapless bumpkin. After tours that took them as far as the Ottoman court, they arrived in Paris, where from 1816 onwards Jean-Gaspard appeared at the Théâtre des Funambules, which had previously hosted ‘les chiens savants’ – dogs in 18th-century costume. Censorship, halfheartedly abolished under Napoleon, was reintroduced in the Bourbon Restoration, and once more the spoken word was prohibited. Deburau made a virtue out of

Antoine Watteau,
Pierrot, *known as Gilles* (*c*.17

necessity, inventing his character Pierrot, masked and clothed all in white, a trickster silently conning his way through life.

Soon he was playing farcical sketches involving other figures of the Commedia dell'arte, scenes whose earthy coarseness is preserved in the records of Paris's Censorship Committee. In 'Pierrot the Baker', he shoves two annoying old women into the oven, only for them to pop out as freshly-baked pretty girls. In another sketch, as a beheaded corpse he has to chase after his head as it rolls around the stage. One playlet shows him buying milk from Columbine, but he only has a chamberpot with him, and scarcely has he filled it up when he empties it all away, then pours in milk from the other can.

Deburau gave six performances a day during the week, nine on Sundays. A ticket for one of the 780 seats cost 20-50 centimes. (In other theatres the lowest price was 50-75 centimes, and most seats cost between one and three francs – the daily wage of a poor family.) Up in the gods, the 'paradis', the street urchins larked about to their hearts' content. In the space in front of the stage a mini-ensemble of horn, violin and contrabass accompanied the show.

PIERROT BECOMES DANGEROUS

In 1828 the Romantic poet Nodier penned a hymn of praise to Deburau, and the formidable theatre critic Jules Janin celebrated him in a biography as 'the greatest comedian of the age', and the people's actor: crafty, gourmand, in love, disreputable, as revolutionary as the people. Théophile Gautier, George Sand and Baudelaire also praised his talent, and bohemian Paris, identifying itself with all creative individualism, unorthodox views and poverty of the voluntary kind, met at his shows in an act of protest against the rigidly bourgeois high culture of the Opéra and the Comédie-Française.

The July Revolution of 1830 brought the nouveau riche middle classes to power. In spite of the abolition of censorship, Pierrot remained mute – reputedly he spoke only once, just to say: 'Buy

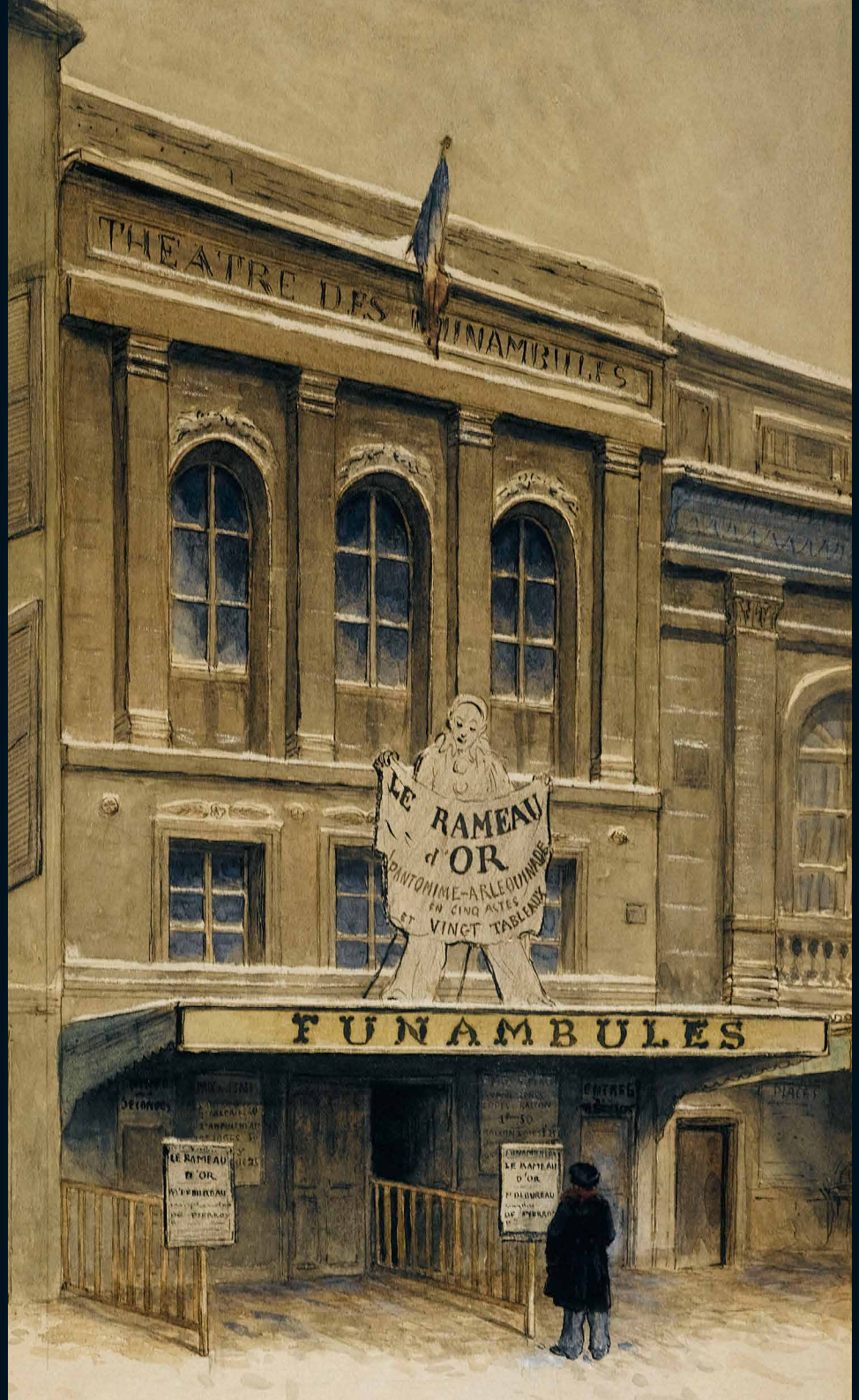
some salad!' In 1836, out strolling with his wife one Sunday, he was attacked by a foulmouthed ragamuffin, and used his walking stick to defend himself. The man fell to the ground and died. When he was taken to court, George Sand appealed for solidarity in his defence, and the courtroom was filled with people eager to hear Pierrot finally speak. In spite of the Not Guilty verdict, for the rest of his life Pierrot never felt free of his dark, dangerous side.

After Deburau's death his son Charles took over the role, and the artistic world – such as the decadent poets and the symbolists – began to associate Pierrot with night, the moon, lilies, and death. Even the 'divine' Sarah Bernhardt played the role of Pierrot-Assassin (Pierrot the Murderer) in 1883.

PIERROT WILLETTE

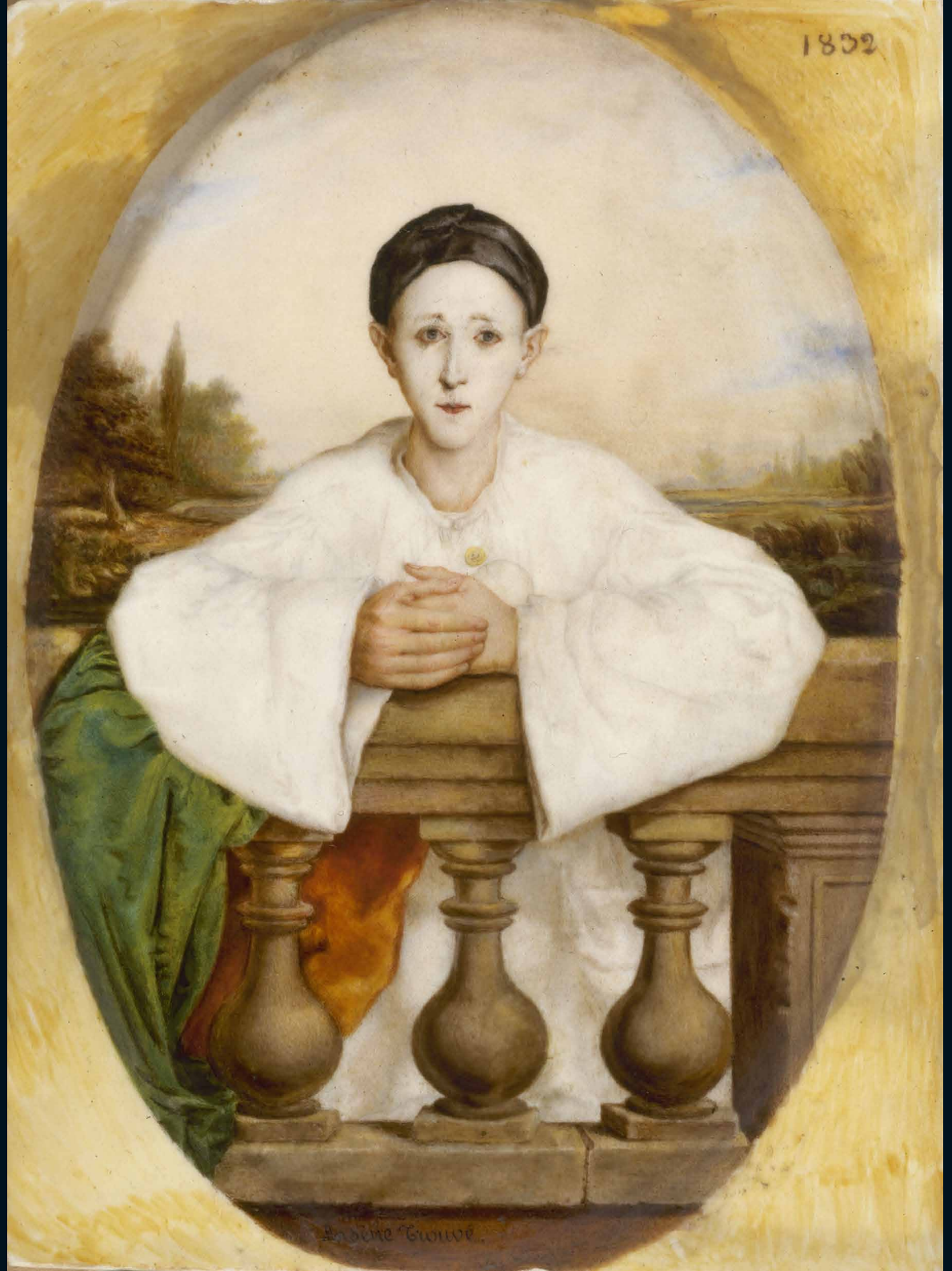
From 1881 bohemian Paris met at the Chat noir cabaret in Montmartre, where shadow theatre and cabaret songs were presented. For its publicity magazine *Le Chat noir*, the painter Adolphe Willette (1857-1926) created cartoons in which Pierrot appears as lascivious, menacing or even violent. He was now often depicted in black – probably just to give him more graphic substance. Willette enjoyed such success that he was known to his friends as 'Pierrot'. He often appeared in society in a black Pierrot costume, and he entitled his moving, lavishly illustrated memoirs *Feu Pierrot* (*The Late Pierrot*).

As part of the decoration for the Chat noir, Willette painted his magnum opus 'Parce domine' ('Spare us oh Lord') the title of a Gregorian antiphon on a text from Joel 2:17. The antiphon itself is notated on the sail of a windmill, the moon is depicted as a skull; and above the roofs of Paris, the soul of a pierrot who has killed himself, still holding his smoking pistol, is carried off by a winged Grace holding a laurel wreath over his head. They are followed by a motley crew of madcap revellers – women of the demimonde and pierrots, as well as the obligatory, macabre-looking black cat – all tumbling down together into the abyss of the Seine below.



Adolphe Martial Potémont,
Théâtre des Funambules, boulevard du Temple (*c.*1855)

Arsène Trouvé,
Portrait of mime artist Jean-Baptiste Deburau, known as 'Baptiste' (1832)


1852

Willette's second masterpiece was probably also painted for the Chat noir cabaret: 'Venus passing in front of the sun' shows Venus, wearing only a pair of stockings, being carried along a heavenly path of musical notes by a chariot drawn by black-winged beetles overshadowing the sun. In the darkness below, surrounded by black cats, Pierrot looks up, showing his empty pockets.
With the hindsight of a later generation, we can scarcely avoid seeing these two pictures as foreshadowing the end of the Belle Époque, swallowed up in the First World War – perhaps they may even prefigure our own fate.

GIRAUD'S PIERROT LUNAIRE

The Belgian symbolist Albert Giraud (1860-1929) wrote his poetic cycle 'Pierrot lunaire – Rondels bergamasques' in 1884 at the age of 24. In the first poem he describes the cycle as a dream theatre with scenes as if painted by (Pieter) Breughel: in the final poem it becomes clear that Pierrot is meant to be Giraud himself.
Along with his colleagues-in-arms associated with the 'Jeune Belgique' movement, Giraud rejected naturalism, social realism, and any political tendency. His creed was that art should be self-sufficient, as he says in his dedication of 'Pierrot lunaire' to his friend Iwan Gilkin: 'I have not analysed my era, nor moralised like a protestant. I have simply been content to affirm – amid the modern plague of literary photographers – a right that both of us so impudently claim – the poet's right to lyric fantasy.' Basically, Giraud was a surrealist ahead of his time.
Using the strict medieval French form of 50 thirteen-line rondels, and maintaining his sacred principle of 'L'art pour l'art', he freely associates with the figures of the Commedia dell'arte: Harlequin, Cassander, Columbine and Pierrot. In the original French (though not in the German version) Pierrot also appears in his Bergamasque guise (i.e. as Pedrolino), and as Watteau's Gilles, but mainly as the painter Adolph Willette in Pierrot costume, discovering a white patch of the bright moon on the back of his black cloak. Furthermore, all the Symbolist requisites are

found in the poems: the night, white swans, a white moon, the cross and the altar, red rubies, blood, Chopin, tubercular disease, absinthe, murder and suicide – even Willete's enormous black insects, darkening the sun. The whole cycle is an absurdist album of morbid pictures from which only Willette's windmills and black cats are missing.

HARTLEBEN'S POETIC ADAPTATION

Otto von Hartleben (1864-1905) began as a lawyer, soon giving it up in favour of a writing career. He undertook a highly empathetic German version of 'Pierrot lunaire', adding several new Pierrot poems of his own. Having become wealthy with his play *Rosenmontag* (*Carnival Monday*), the tragic love story of an army officer, Hartleben subsequently spent much of the time at his villa on Lake Garda, where he gave instructions that after his death his head should be cut off, his body cremated, and his remains taken to Germany. So it was that in 1905 his friend Doctor Lehmann, transporting the head wrapped in newspaper, took it into an Osteria where amid all the hustle and bustle it fell under a table, grinning round at all the revellers with a knowing, satirical expression – a scene worthy of Pierrot himself.

A ROYAL DIVORCE SCANDAL MAKES DR ZEHME A WEALTHY MAN

Schoenberg's *Pierrot lunaire* was made possible by the 20th century's first royal divorce scandal among the crowned heads of Europe. In 1903 Luise, a Hapsburg princess unhappily married to Prince Friedrich August (the Crown Prince, later to become the last King of Saxony), refused to tolerate any more abusive treatment by her royal father-in-law, and fled to Geneva, leaving behind five children, and pregnant with her sixth. At the ultra-conservative Catholic Saxon court a divorce was unthinkable: even a separation needed the agreement of the Pope, and she was forced to return her sixth child to its father in Dresden. The difficulties were successfully surmounted by a Leipzig attorney, Dr Felix Zehme, who as a result became Germany's most

celebrated divorce lawyer, and a very wealthy and generous patron of the arts, numbering among his friends the composer Max Reger. After many affairs, Luise was briefly married to the pianist Enrico Toselli (1883-1926), the composer of the famous 'Serenata'. She died in desperate poverty shortly after the Second World War, reduced to eking out a living as a flowerseller.

SCHOENBERG COMMISSIONED BY ALBERTINE ZEHME

After her marriage Dr Zehme's actress wife Albertine (1857-1946) retired from the stage, but in later years she resumed her career, reciting melodramas to piano accompaniment – an artificial genre now almost forgotten, but cultivated by Rousseau, Jiří Antonín Benda, Goethe, Schubert, Schumann and Liszt. To piano music by Chopin and other composers she used to recite selections of poetry, including poems from Giraud's 'Pierrot lunaire' in Hartleben's German version.

Friends advised her to commission music that was more suitable, and when in 1912 she came across Schoenberg (1874-1951) she asked him to write piano music for 'Pierrot'.

Schoenberg had already had an indirect contact with Parisian cabaret culture, as a music director of the Überbrettl Theatre in Berlin: and for this imitative *hommage* to the Parisian 'Chat Noir' he had composed his 'Überbrettl Songs'.

Already attracted to Giraud's poems, he said he would have composed the piece even without a commission. Following the structure of Schumann's *Carnaval* Op.9, in which characters from the Commedia dell'arte make an appearance in three groups of seven miniatures, Schoenberg selected three groups of seven poems, steadily expanding the ensemble until his wealthy patrons finally had to agree to various instrumental combinations for five performers. For each of the pieces he created an original inventive form, e.g. 'Nacht' (No.8) is a complex Passacaglia with variations on a chromatic theme, while No. 18, 'Der Mondfleck' ('The moon spot') is a double canon, which turns around and runs backwards at the moment Pierrot looks around

and discovers the patch of moon on his back. Moreover, research has uncovered many hidden musical allusions in the score, from Bach to Johann and Richard Strauss. The first performance, on 16 October 1912, needed 25 rehearsals. Albertine wore a Columbine costume with a neck ruff, and – rather daringly for the time – displayed a little white-stockinged leg.

SPRECHGESANG

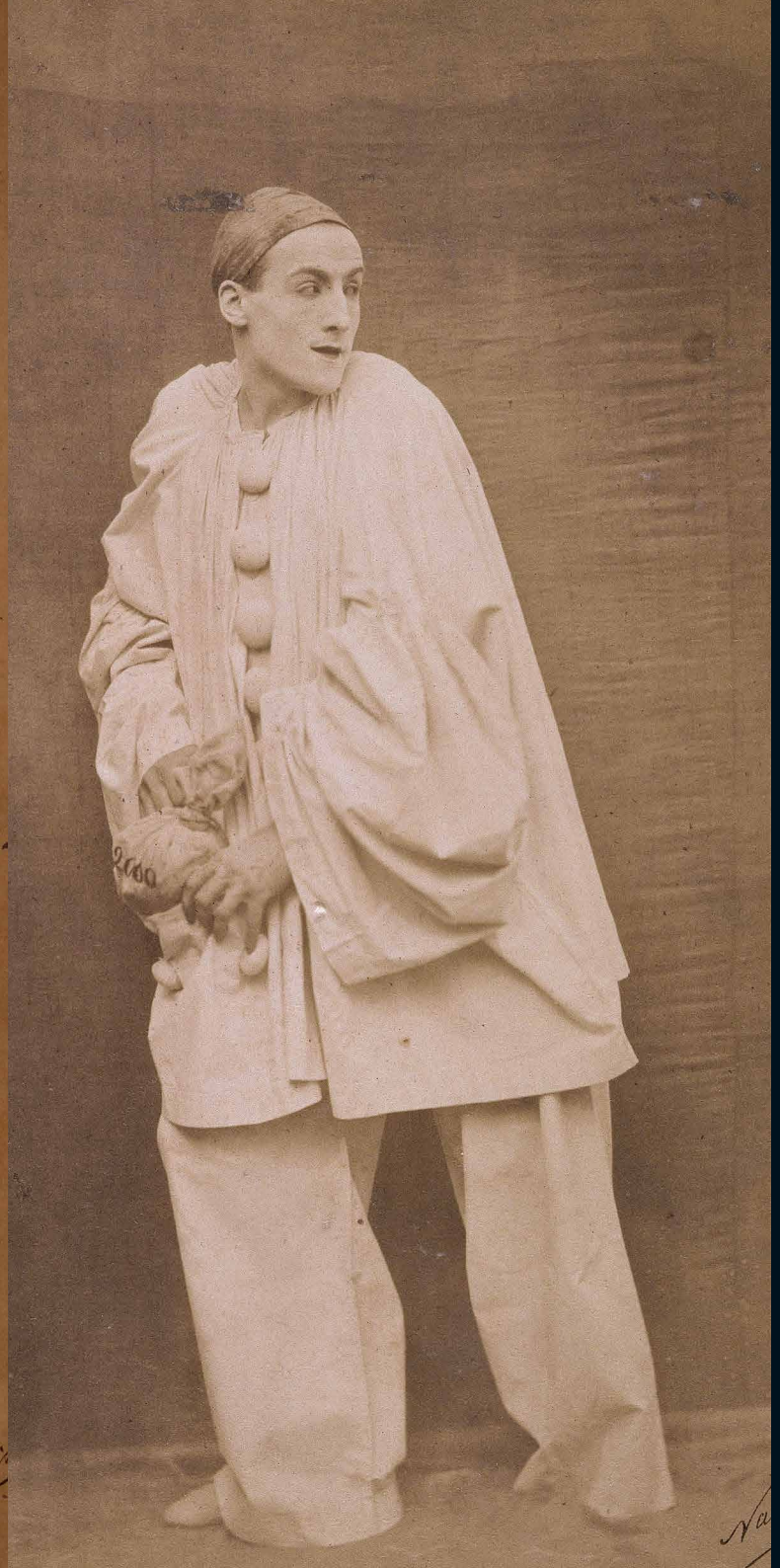
Zehme was not a singer, and the vocal part in *Pierrot* is intended as 'Sprechgesang'. At this period, an intoned poetic recitation style had its greatest exponent in the actor Alexander Moissi, as one can hear in his historic recording of Goethe's poem 'The Erlking'.

Reciting poetry to music was second nature to Zehme, with her experience of melodrama, and she had clear ideas and expectations: *'I demand freedom, not of thought, but in the notes' … 'The singing voice, this instrument that is so essentially supernatural, so pure, and in its ascetic bondage so ideally beautiful that even a strong breath of air can tarnish its remote beauty, is not suited to emotional outbursts… Yet life's possibilities cannot be fully exploited by a beautiful sound alone. The most profound final happiness or sorrow fades away unheard, as a silent cry within the breast, which threatens to burst, or erupts like a stream of burning lava forcing its way through our lips. In expressing these ultimate things, to me it seems almost cruel to make the singing voice carry out these menial tasks in the service of naturalism, from which it inevitably emerges dislocated, frayed, shattered. Just to say to our poets and composers: we need both the tones of song and the tones of speech. That is what I have learnt from my work, from my incessant quest for the ultimate expressive means of creating 'artistic experiences in tonal sounds'.*

Schoenberg himself discussed Sprechgesang in a foreword to the score: *'… While a sung note maintains the pitch unaltered, in Sprechgesang the note is initially indicated, but then immediately*

Adrien Tournachon, *Charles Dubureau as Pierrot* (1855),
Pierrot the photographer, Pierrot listening, Pierrot the robber (1854)

Nadar



moved away from, either falling or rising. However, the recitalist must take great care not to fall into a singing style – that is absolutely not what is intended. Nor is the aim a realistic, natural speech. On the contrary, the difference should always be clear between normal speech and a kind of speech that collaborates in a musical form, while never sounding in the least like singing.'

FROM COMPOSITION TO PERFORMANCE

Schoenberg prefaced the programme booklet for the first performance in Germany with the slightly altered text of a *Fragment on Absolute Poetry* by the German poet Novalis: *'… One can imagine tales that are unconnected but associated, as in the dream – poems that are merely sonorous and full of beautiful words, but without meaning or rational coherence, with at the most just a few of their verses possibly understandable, like fragments of the most varied and disparate things. This true poetry can have at the utmost an allegorical sense as a whole, and an indirect effect.'* This quotation seems almost like a programme for Schoenberg's later music. A 1940 recording conducted by Schoenberg with the actress and singer Erika Stiedry-Wagner (available on YouTube) shows this idea in action.

There is also a YouTube video in which Schoenberg's daughter Nuria Schoenberg Nono recalls the performance instructions he gave to Stiedry-Wagner: 'You need to be like one of the instruments of the ensemble. Your voice weaves in and out among the instruments… It is not the soloist being accompanied by the instruments. Every instrument is individual, and they all interplay with each other.'

Incidentally, Schoenberg had already used Sprechgesang before *Pierrot* in his monumental *Gurrelieder* (1903-11), in the section 'Des Sommerwindes wilde Jagd' ('The Wild Hunt of the Summer Wind'). The first performance in Germany, in which Albertine also participated, took place in 1914 – also financially supported by Dr Zehme.

PIERROT AS REVOLUTIONARY INNOVATOR

And so in Schoenberg's *Pierrot lunaire* many different traditions meet and mingle: Pedrolino from the Commedia dell'arte, Deburau's Pierrot, the bizarre melodramas of the 18th and 19th centuries, the Decadent movement and the Symbolists, as reflected in the cabaret culture of Paris and Berlin.

The figure of Pierrot and the new poetic freedom inspired Schoenberg, if not yet to 12-tone technique, then certainly to new freedoms of harmony and form, and to a minimalistic instrumentation. He wrote: *'Here, I feel, I have attained completely new forms of expression. The sounds have become an almost ferally immediate manifestation of physical and emotional activity, as if directly transmitted.'*

Giraud's poem 'Chanson de la potence' ('Gallows Song') really has to be quoted in the original French to fully reflect its subtle erotic nuances that avoid obscenity:

La maigre amoureuse au long cou
Sera sa dernière maîtresse.
Elle est svelte comme un bambou;
Sur sa gorge danse une tresse,
Et, d'une étranglante caresse,
Le fera jouir comme un fou,
La maigre amoureuse au long cou !

Galgenlieder (*Gallows Songs*) is also the title of the cycle of poems written in 1905 by Christian Morgenstern (1871-1914). Well acquainted with Giraud and the French Symbolists, Morgenstern took the absurdist morbidity of the Giraud/Hartleben poems and gave it a humorous twist. His

‘Weasel sitting on an easel’ (‘Just passing the time – for the sake of the rhyme’) pays tribute to Giraud’s ‘Art for art’s sake’, and Morgenstern’s commentary on his *Galgenlieder* might equally well apply to the world of Pierrot: ‘The poetry of the gallows is a particular kind of outlook, the ruthless freedom of those who have been eliminated, dematerialised. The “Galgenbruder” (a brother or companion on the gallows) is a mediator between humankind and the universe.’

PIERROT AND THE AFTERMATH

At the Théâtre des Funambules the figure of Pierrot represented the people, defranchised after the Revolution, and a rallying point for Parisian bohemians who rejected the rules of bourgeois cultural institutions. So perhaps then it is no coincidence that Pierrot was to inspire a key work in musical history that would demolish the inherited bourgeois musical forms from Mozart to Mahler, and itself become an inspiration for the next hundred years and more: for the Second Viennese School, the painters Cézanne, Ensor and Picasso, also for the silent cinema stars Buster Keaton and Charlie Chaplin – who according to his autobiography had conceived the Tramp as ‘a sort of Pierrot’. Perhaps here we can even include Greta Thunberg, with her mute protest outside the Swedish Parliament.

Any interpretation of *Pierrot lunaire* should not only communicate the words and music of the score, but the whole world from which Pierrot emerged, and the world he is pointing to.

The *Emperor’s Waltz* by Johann Strauss was specially arranged by Schoenberg in 1925 for small ensemble, for a concert tour of Spain with *Pierrot lunaire*. Strauss had composed the waltz in 1889 to mark the imperial alliance between Prussia and Austria, two monarchies that had helped to bring down Napoleon – and silence Pierrot. Both empires would subsequently dig their own graves in a senseless war, shortly after *Pierrot lunaire* was premiered.

Schoenberg's *Phantasy* Op.47 was the result of a commission in 1949 by Adolph Koldofsky (1905-51), concert master of the RKO Orchestra in Los Angeles. Koldofsky had really wanted a string quartet, but his budget was only $250-$500: enough for a Trio, or a Duo perhaps, thought Schoenberg. but even then inadequate as a fee, so he decided '…it will be a solo piece, the money will cover that'. However, from the initial structural concept made it was clear that it would need a piano accompaniment, which he added after the first week. To maintain the fiction of a solo piece, Schoenberg entitled it 'Phantasy for Violin' in large letters, and underneath, in much smaller characters, 'with piano accompaniment'.

He wanted the Grazioso section to be full of energy, and the music as multi-dimensional as possible: it must sound dramatic. Therese Muxeneder, of the Arnold Schoenberg Center in Vienna, adds: 'In Schoenberg 's book *Structural Functions of Harmony*, the fantasy as a genre was ranked among the "so-called free forms", and characterized by opulent figuration, instrumental improvisation and spontaneous expression. Schoenberg 's dodecaphonic Phantasy has points of contact with its classical and neo-classical forebears, in that its virtuosic writing is very much like that of Schubert's Violin Fantasy in C, while its formal structure can be compared to Mozart's Fantasy for piano in C minor, K. 475. Analysis shows that the kaleidoscopic sequence of constantly interrupted sections in Mozart's Fantasy is a pattern that can also be applied to Schoenberg 's work.'

Schoenberg's *Phantasy* and Anton von Webern's *Four Pieces for violin and piano* Op. 7 of 1910 are the only works for this combination by the Second Viennese School – Webern's pieces being a perfect example of the highly compressed, aphoristic miniature that was a groundbreaking innovation of Schoenberg and his pupils.

Schoenberg had experience of the kind of small ensemble he used in *Pierrot lunaire*, as shown in a photo from the year 1900, with Fritz Kreisler, no less (second from left), and Arnold Schoenberg

as the cellist. Musical snippets in the margin in Schoenberg's hand include a brief 'Fanfare in C'. In memory of this event we include Fritz Kreisler's *Little Viennese March*. It is interesting to note how often later composers used ensembles similar to Schoenberg's Pierrot-Ensemble, e.g. Eisler, Xenakis, Cage, Carter, Sciarrino, Grisey and Murail – but that would make another project in itself…

Schoenberg's *Six Little Piano Pieces* Op.19 (1911) explore the miniature form even before *Pierrot lunaire*: each piece is only a few bars in length with, as Schoenberg demanded, 'a considerable pause after each of the pieces; they should not simply follow each other!...My music needs time. It is unsuitable for people who have other things to do.' Joonas Ahonen writes: 'For a couple of years I'd already been incredibly keen on new music when, at the age of twelve, I suddenly found I could play it myself, beginning with these six short pieces by Schoenberg. Since then Schoenberg has been an inexhaustible source of wonder for me, a musical keystone to which I constantly return.'

Five of these pieces were composed on a single day, but the sixth only after Gustav Mahler's burial, on a bleak, rainy May afternoon in Grinzing, next to his prematurely deceased child – Gustav Mahler, the innovator and apogee of symphonic structure, and at the same time the representative of that waning imperial culture in which the Pierrots of this world have no place. Schoenberg's painting of the funeral scene is almost an integral part of this music: its opening and closing chords are like funeral bells, all in a hushed dynamic of *p* down to *pppp*, and at the end, as the composer directs, 'dying away like a breath'.

Workshop of Nadar, *Sarah Bernhardt as Pierrot in 'Pierrot assassin' ('Pierrot the murderer'), a pantomime by Jean Richepin* (1883)

PATKOP'S ROUTE TO PIERROT

PATRICIA KOPATCHINSKAJA GREW UP IN MOLDOVA, A SOUTHERN REPUBLIC OF THE SOVIET UNION. AS A CHILD SHE TOURED COUNTLESS TOWNS AND VILLAGES WITH HER PARENTS, WHO PLAYED IN VARIOUS FOLK MUSIC ENSEMBLES, WITH SINGERS AND DANCERS OFTEN STAGING BRIEF, CLOWNISH INTERMEZZOS IN A KIND OF PANTOMIME. P.K. RECALLS IT AS A SORT OF COMMEDIA DELL'ARTE.

BEHIND THE IRON CURTAIN, EVEN STRAVINSKY WAS REGARDED AS 'TOO MODERN', WHILE NEW MUSIC FROM THE WEST WAS INACCESSIBLE. AFTER EMIGRATING, AND ARRIVING IN VIENNA AT THE AGE OF THIRTEEN, DURING COMPOSITION CLASSES P.K. DISCOVERED SCHOENBERG AND HIS SECOND VIENNESE SCHOOL – AND FOR THE FIRST TIME WAS ABLE TO BREATHE IN FRESH AIR, AS WELL AS FREEDOM OF THOUGHT, OF EMOTION, COMPOSITION, AND POLITICAL FREEDOM TOO. LIKE A YOUNG MOLDOVAN VAMPIRE, SHE DRANK UP ATONALITY WITH AN UNQUENCHABLE CURIOSITY. THAT IS WHY SHE PLAYS THE MUSIC OF THE SECOND VIENNESE SCHOOL: NOT OUT OF DUTY OR MERE PROFESSIONAL INTEREST, BUT PASSIONATELY IDENTIFYING WITH IT, AND AS A LAUNCHING PAD FOR HER EXCITING JOURNEY INTO THE MUSIC OF TODAY'S YOUNG COMPOSERS.

WHEN REPEATEDLY PLAYING THE VIOLIN PART OF *PIERROT LUNAIRE*, EACH TIME SHE SENSED A SECRET WISH TO TAKE ON THE VOCAL PART HERSELF, UNTIL IN 2015 AN ATTACK OF TENDONITIS FORCED HER TO CUT DOWN HER VIOLIN PLAYING CONSIDERABLY. IN ESTHER DE BROS SHE FOUND A WISE AND EXPERIENCED COACH, AND LEARNT HOW TO PERFORM THIS SPRECHGESANG ROLE, ONE IN WHICH SHE CAN SEE AN IMAGE OF HERSELF. FOR PIERROT IS NOT THE PROMETHEAN SOLOIST BRILLIANTLY MASTERING ALL THE DIFFICULTIES THAT MEET HIM ON HIS HEROIC PATH TO GLORY: FAR FROM IT, HE DRIFTS AIMLESSLY THROUGH HIS DREAMS, ENTANGLES HIMSELF IN ABSURD SITUATIONS, AND – LIKE THE REST OF US – IS SO OFTEN UNABLE TO MAKE SENSE OF THE WORLD. HER INTENSIVE WORK ON *PIERROT LUNAIRE* ALSO GAVE KOPATCHINSKAJA A DEEPER UNDERSTANDING OF SCHOENBERG'S MUSICAL LANGUAGE, PARTICULARLY IN HIS CHALLENGINGLY DIFFICULT VIOLIN CONCERTO.

PATKOP'S ROUTE TO PIERROT

PATRICIA KOPATCHINSKAJA GREW UP IN MOLDOVA, A SOUTHERN REPUBLIC OF THE SOVIET UNION. AS A CHILD SHE TOURED COUNTLESS TOWNS AND VILLAGES WITH HER PARENTS, WHO PLAYED IN VARIOUS FOLK MUSIC ENSEMBLES, WITH SINGERS AND DANCERS OFTEN STAGING BRIEF, CLOWNISH INTERMEZZOS IN A KIND OF PANTOMIME. P.K. RECALLS IT AS A SORT OF COMMEDIA DELL'ARTE.

BEHIND THE IRON CURTAIN, EVEN STRAVINSKY WAS REGARDED AS 'TOO MODERN', WHILE NEW MUSIC FROM THE WEST WAS INACCESSIBLE. AFTER EMIGRATING, AND ARRIVING IN VIENNA AT THE AGE OF THIRTEEN, DURING COMPOSITION CLASSES P.K. DISCOVERED SCHOENBERG AND HIS SECOND VIENNESE SCHOOL – AND FOR THE FIRST TIME WAS ABLE TO BREATHE IN FRESH AIR, AS WELL AS FREEDOM OF THOUGHT, OF EMOTION, COMPOSITION, AND POLITICAL FREEDOM TOO. LIKE A YOUNG MOLDOVAN VAMPIRE, SHE DRANK UP ATONALITY WITH AN UNQUENCHABLE CURIOSITY. THAT IS WHY SHE PLAYS THE MUSIC OF THE SECOND VIENNESE SCHOOL: NOT OUT OF DUTY OR MERE PROFESSIONAL INTEREST, BUT PASSIONATELY IDENTIFYING WITH IT, AND AS A LAUNCHING PAD FOR HER EXCITING JOURNEY INTO THE MUSIC OF TODAY'S YOUNG COMPOSERS.

WHEN REPEATEDLY PLAYING THE VIOLIN PART OF *PIERROT LUNAIRE*, EACH TIME SHE SENSED A SECRET WISH TO TAKE ON THE VOCAL PART HERSELF, UNTIL IN 2015 AN ATTACK OF TENDONITIS FORCED HER TO CUT DOWN HER VIOLIN PLAYING CONSIDERABLY. IN ESTHER DE BROS SHE FOUND A WISE AND EXPERIENCED COACH, AND LEARNT HOW TO PERFORM THIS SPRECHGESANG ROLE, ONE IN WHICH SHE CAN SEE AN IMAGE OF HERSELF. FOR PIERROT IS NOT THE PROMETHEAN SOLOIST BRILLIANTLY MASTERING ALL THE DIFFICULTIES THAT MEET HIM ON HIS HEROIC PATH TO GLORY: FAR FROM IT, HE DRIFTS AIMLESSLY THROUGH HIS DREAMS, ENTANGLES HIMSELF IN ABSURD SITUATIONS, AND – LIKE THE REST OF US – IS SO OFTEN UNABLE TO MAKE SENSE OF THE WORLD. HER INTENSIVE WORK ON *PIERROT LUNAIRE* ALSO GAVE KOPATCHINSKAJA A DEEPER UNDERSTANDING OF SCHOENBERG'S MUSICAL LANGUAGE, PARTICULARLY IN HIS CHALLENGINGLY DIFFICULT VIOLIN CONCERTO.

Thomas Kaufmann, Patricia Kopatchinskaja, Peter Laenger, Meesun Hong, Júlia Gállego, Reto Bieri, Marko Milenković

Joonas Ahonen

'Being able to take part in this Pierrot ensemble has been like a dream. The memory of those days just before Christmas 2019, the radio studio in Zurich, so full of joy and good humour...'

Júlia Gállego

'A truly lonely beauty.
A painful parody.
The impulse of the unconscious.
A great cocktail of emotions.'

Thomas Kaufmann

'With a giant viola bow! A drill, boring into the skull... oh mother of all pains... A shared, strange, indispensable yet so terrifyingly beautiful experience!'

Pierrot!

Ich bin in Deinem Kopf!

Wie seltsam ist es hier - ganz anders als bei den anderen.

Du bist zwar stumm, aber Deine wirren Gedanken sind gefährlich, die Stimmbänder angespannt, wie die Saiten meiner Geige.

Dein Schädel ist durchlöchert, Licht scheint herein und doch ist es Nacht. Ich sehe den Mond durch Deine Augen.

Du kommst von nirgends her, Du kennst Dich selber nicht, ein Zufall, ein Missgeschick...

Am Rand von allem fällst Du aus der Zeit und ziehst die ganze Welt durch ein Nadelöhr, um Dir Dein Gewand zu nähen. Die Nähte nach außen, die Ärmel nach innen, kopfüber schweben wir im Traum, jenseits von Logik und Vernunft.

Die Sehnsucht ist Dein Klang. Lass uns verschwinden.

Patricia Kopatchinskaja

Ein Riesendank an Esther de Bros, an die Mitmusiker, an Tonmeister Peter Laenger, sowie an Didier Martin und das Team von Alpha, die alles möglich gemacht haben.

PIERROT WOHER UND WOHIN?
VON LUKAS FIERZ

DER WEISSE CLOWN

Der *Mimus albus* aus der antiken Komödie, tauchte in der Commedia dell'arte wieder auf, in Neapel als weiss gekleideter und schwarz maskierter Pulcinella, in Bergamo als Pedrolino diesmal unmaskiert, aber das Gesicht mit Mehl geweisst (farinato) und mit Bergamasker Dialekt. Die Commedia dell'arte wurde Mitte des 16. Jahrhunderts von Katharina von Medici nach Frankreich geholt und etablierte sich in der Comédie italienne, wo der weissgekleidete Komödiant als Pierrot (oder Gilles) auftaucht, u.a. auch auf mehreren Bildern Watteaus. Wegen angeblicher Beleidigung der überaus frommen königlichen Mätresse Madame de Maintenon wurde das Theater 1697 geschlossen. Das Sprechen wurde der Commedia verboten. Sie überlebte als stumme Pantomime auf den Jahrmärkten, bis die Revolution König und Kirche wegfegte, und im Namen des Volkes ein prometheischer Napoleon Gesetze und Kriege machte, um doch 1815 von den vereinigten Königen Europas vertrieben zu werden, welche noch einmal die Monarchie wiederherstellten. Das revolutionäre Volk hatte das Nachsehen.

JEAN-GASPARD DEBURAU ERFINDET DEN PIERROT NEU

Ein versprengter Napoleonischer Soldat aus Amiens fand in Böhmen eine Frau und gründete mit fünf Kindern eine Seiltänzer- und Akrobatentruppe. Der jüngste Sohn Jean-Gaspard Deburau (1796-1846) war zu ungeschickt für Akrobatik und wurde in die Rolle des dummen Tölpels relegiert. Nach Tourneen bis an den Osmanischen Hof kam man nach Paris und Deburau trat ab 1816 im Théâtre des Funambules auf, in dem vorher als *les chiens savants* Hunde in Kostümen des 18. Jahrhunderts aufgetreten waren. Die unter Napoleon halbherzig abgeschaffte Zensur war durch die Restauration soeben wieder eingeführt und verbot erneut gesprochenes

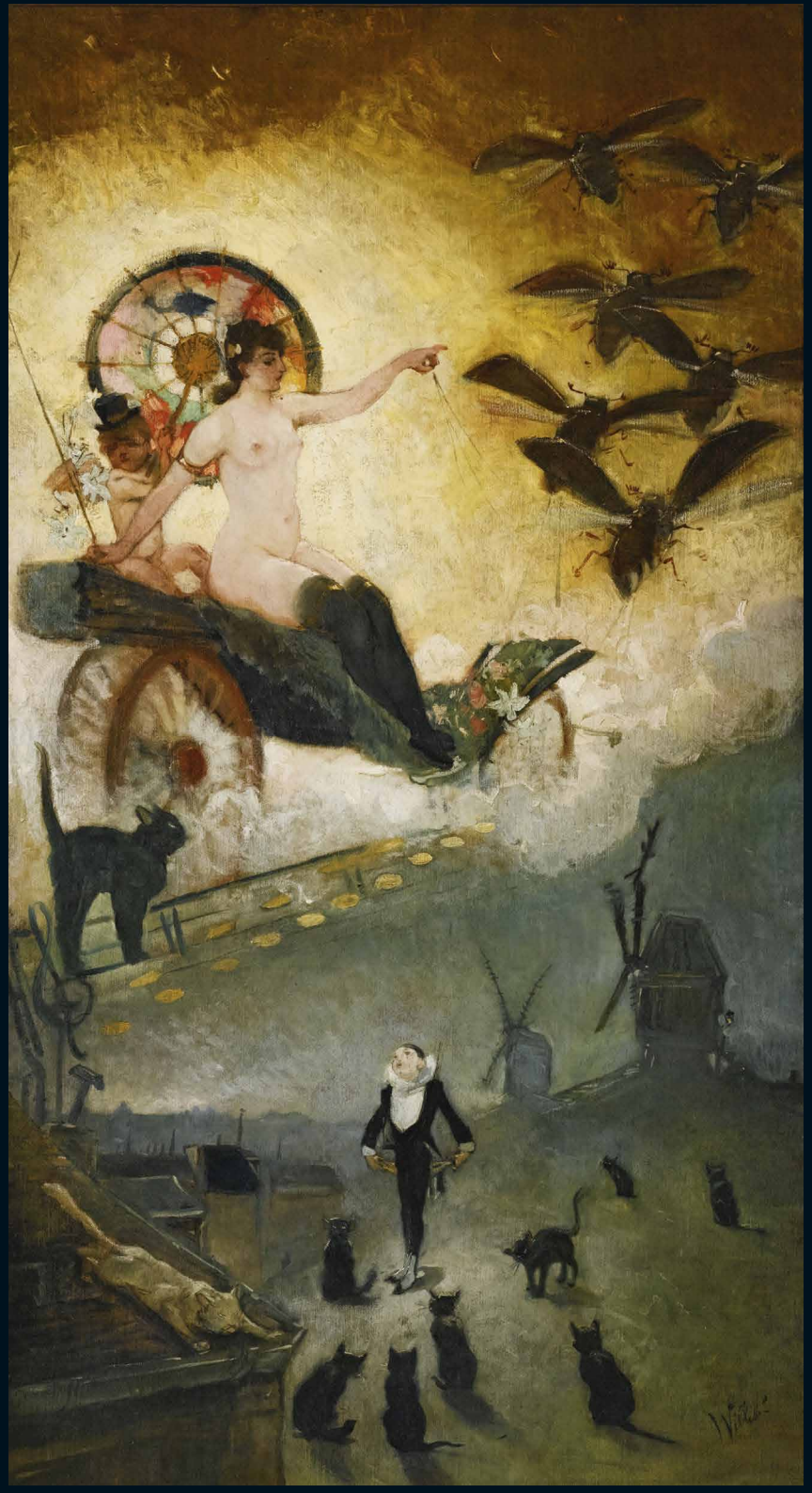
Wort. Deburau machte aus seiner Not eine Tugend und erfand in weissen Kleidern und Maske seinen Pierrot, der sich stumm durchs Leben schwindelt.
Bald spielte er mit anderen Figuren der Commedia dell'arte kasperletheaterartige Sketches, deren derbdreiste Handlung sich in den Akten der Zensurbehörde erhalten hat: In „Pierrot boulanger" steckt er zwei lästige alte Schachteln in den Ofen, die diesem alsbald als frischgebackene junge Liebchen entsteigen. Oder er muss geköpft seinem am Boden rollenden Kopf nachspringen. Einmal kauft er bei Colombine Milch, hat aber nur den Nachttopf dabei, den er, kaum gefüllt, zurückleert, um darin Milch aus der anderen Kanne zu versuchen.
Deburau spielte werktags sechs Vorstellungen, sonntags neun. Die Karten für die 780 Plätze kosteten 20-50 Centimes, Die anderen Theater starteten bei 50-75 Centimes, wobei aber die meisten Plätze einen bis drei Francs kosteten, das entsprach einem Tageseinkommen für arme Familien. Im obersten Rang, dem „paradis", tummelten sich die Strassenjungen. Vor dem Podium begleitete eine kleine Musik – Horn, Geige, Kontrabass.

PIERROT WIRD GEFÄHRLICH

1828 schrieb der romantische Dichter Nodier eine Lobeshymne, und der berüchtigte Theaterkritiker Jules Janin feierte Deburau in einer Biographie als „grössten Komödianten der Epoche", er sei der Schauspieler des Volkes, verschlagen, verfressen, verliebt, verrucht und revolutionär wie das Volk. Auch Théophile Gautier, George Sand und Baudelaire rühmten sein Talent. Und die Pariser Bohème, die sich mit kreativem Individualismus, unorthodoxen Ansichten und (freiwilliger) Armut identifizierte traf sich bei ihm als Protest gegen die erstarrte bürgerliche Hochkultur von Opéra und Comédie-Française.
Die Julirevolution von 1830 brachte das neureiche Grossbürgertum an die Macht. Trotz Abschaffung der Zensur bliebt Pierrot stumm, nur einmal soll er auf der Bühne „Achetez salade" gesagt haben. 1836, auf dem Sonntagsspaziergang mit seiner Frau, wehrte er mit dem Stock

Desboutin, *Portrait de Willette* :
L'Artiste: literary and arts review (1896)

Adolphe Willette, *The Transit of Venus across the Sun* (1884-1885)



einen pöbelnden Angreifer ab, der zu Fall kam und starb. George Sand rief zu Solidarität mit dem Angeklagten auf, der Gerichtssaal war von Leuten überfüllt, die den Pierrot endlich sprechen hören wollten. Trotz Freispruch wurde Pierrot eine dunkle, gefährliche Seite nie mehr los.
Nach dem Tod Deburaus übernahm sein Sohn Charles die Rolle, und die Kunstwelt, darunter die Dekadenten und die Symbolisten, begannen, den Pierrot mit Nacht, Mond, Lilien und Tod zu assoziieren. Und sogar die göttliche Sarah Bernhardt spielte 1883 den „Pierrot-Assassin“ (Pierrot als Mörder).

PIERROT WILLETTE

Ab 1881 traf sich die Pariser Bohème im Cabaret „Chat noir“ in Montmartre, wo Schattentheater und erstmals auch Chansons geboten wurden. Für dessen gleichnamige Propagandazeitschrift erfand der Maler Adolphe Willette (1857-1926) Cartoons, in denen Pierrot lasziv, gefährlich oder gewalttätig auftritt, oft in schwarz, wohl einfach, um ihn graphisch hervorzuheben.
Damit hatte er derartigen Erfolg, dass er von seinen Freunden Pierrot genannt wurde. In Gesellschaft trat er oft als schwarzer Pierrot verkleidet auf und seine rührenden und reich illustrierten Memoiren betitelte er „Feu Pierrot“ („Der Pierrot, der einst war“).
Als Dekoration für das Cabaret „Chat noir“ malte Willette sein Hauptwerk „Parce domine“ – „Herr verschone uns“ – der Titel eines Gregorianischen Chorals über Joel 2:17: Der Choral ist auf einem Windmühlenflügel notiert, der Mond ist ein Totenschädel, und über den Dächern von Paris wird die Seele eines suizidierten Pierrots, die rauchende Pistole noch in der Hand, entführt von einer geflügelten Grazie, die ihm den Lorbeerkranz über den Kopf hält. Ihnen folgt ein delirant feiernder Haufen von Demimonde und Pierrots, es fehlt nicht die schauerliche schwarze Katze, und alle zusammen taumeln in den Abgrund der Seine.
Willettes zweites grosses Werk wurde wohl auch für das „Chat noir“ gemalt: Auf „Passage de Vénus devant le soleil“ fährt Venus, nur mit Strümpfen bekleidet über eine aus Noten bestehende

Himmelsbahn in einem Wagen, der von schwarz geflügelten Käfern gezogen wird, dabei die Sonne verdunkelnd, während Pierrot unten in der Finsternis und von schwarzen Katzen umringt die leeren Taschen vorweist.
Wir Nachgeborenen können nicht umhin, in diesen beiden Bildern eine Vorahnung auf den Untergang der Belle Époque im ersten Weltkrieg zu erblicken, und vielleicht eine Vorahnung unseres eigenen Schicksals.

GIRAUDS PIERROT LUNAIRE

Der belgische Symbolist Albert Giraud (1860-1929) schrieb seinen Zyklus *Pierrot lunaire – Rondels bergamasques* 1884 im Alter von 24 Jahren. Im ersten Gedicht definiert er den Zyklus als ein Traumtheater mit Szenen wie bei (Pieter) Breughel, und im letzten wird klar, dass Giraud mit Pierrot sich selber meint.
Zusammen mit seinen Mitstreitern von der „Jeune Belgique“ lehnte Giraud Naturalismus, sozialen Realismus und politische Tendenz ab. Die Kunst habe sich selbst zu genügen und seine Widmung des *Pierrot lunaire* an den Freund Ivan Gilkin sagt: „Ich habe nicht mein Jahrhundert analysiert und nicht wie ein Protestant moralisiert, sondern inmitten der modernen Plage der literarischen Fotographen insistiere ich auf einem Recht, das wir beide fordern, dem Recht des Dichters auf die lyrische Fantasie“. Im Grunde ist Giraud ein Surrealist avant la lettre.
In der strengen Form von 50 dreizehnzeiligen Rondellen, assoziiert er frei, im Sinne des von ihm hochgehaltenen „L‘art pour l‘art“ zu den Figuren der Commedia dell’arte: Harlekin, Kassander, Colombine und Pierrot. Nicht in der Deutschen Nachdichtung, aber im Französischen Original erscheint Pierrot auch als bergamaskischer Pierrot (d.h.Pedrolino), als Watteaus Gilles und vor allem in Gestalt des als Pierrot verkleideten Malers Adolphe Willette, der auf seinem schwarzen Rock den weissen Fleck des hellen Mondes entdeckt. Und darüberhinaus sowieso das ganze Requisitorium des Symbolismus: Nacht, weisse Schwäne und weisser Mond. Kreuz, Altar, rote

Rubine und Blut. Chopin, Schwindsucht, Absinth, Mord und Selbstmord. Und sogar Willettes schwarze Rieseninsekten, die Sonne verdunkelnd – das Ganze ein absurder und morbider Bilderbogen – nur Willettes Windmühlen und seine schwarzen Katzen fehlen

HARTLEBENS NACHDICHTUNG

Otto von Hartleben (1864-1905) begann mit Jura, wurde dann Schriftsteller und unterzog 1892 den *Pierrot lunaire* einer kongenialen deutschen Nachdichtung, erfand dazu noch selber einige Pierrot-Gedichte. Durch die Offizierstragödie *Rosenmontag* vermögend geworden lebte er oft in seiner Villa am Comersee, wo er verfügte, dass sein Kopf nach dem Tod abgetrennt, der Rest verbrannt und alles nach Deutschland verbracht werden solle. So geschah es 1905 durch seinen Arztfreund Dr. Lehmann, der den in Zeitungspapier eingewickelten Kopf in eine Osteria nahm, wo dieser im Gedränge unter den Tisch fiel und die fröhliche Zecherrunde mit einem letzten verständnisvoll-satirischen Lächeln angeschaut haben soll – eine durchaus Pierrot-würdige Szene.

EIN EHESKANDAL MACHT DR.ZEHME REICH

Die Entstehung von Schönbergs *Pierrot lunaire* wurde durch den ersten Eheskandal unter den gekrönten europäischen Familien im 20. Jahrhundert ermöglicht: 1903 flüchtete Luise, die habsburgische Prinzessin und unglückliche Gemahlin des sächsischen Kronprinzen (und späteren letzten König) Friedrich August nach Genf, weil sie die schlechte Behandlung durch ihren königlichen Schwiegervater nicht mehr aushielt. Fünf Kinder liess sie zurück, mit einem sechsten war sie schwanger. An dem katholischen und bigotten Hof war eine Scheidung unmöglich, eine Trennung brauchte die Zustimmung des Papstes und das sechste Kind musste zurückgegeben werden. Die Schwierigkeiten wurden von einem Leipziger Rechtsanwalt Dr. Felix Zehme erfolgreich umschifft. Dadurch wurde er zum berühmtesten Scheidungsanwalt

Deutschlands und sehr wohlhabend. Er war ein Freund von Max Reger und großzügiger Förderer der Künste.
Luise war nach vielen anderen Affären kurzzeitig mit dem Pianisten Enrico Toselli (1883-1926, dem Schöpfer der berühmten Serenade) verheiratet und starb kurz nach dem zweiten Weltkrieg als Blumenverkäuferin in bitterster Armut.

ALBERTINE ZEHME BEAUFTRAGT SCHÖNBERG

Dr. Zehmes Frau Albertine (1857-1946), eine Schauspielerin zog sich nach der Heirat von der Bühne zurück, setzte jedoch in reifem Alter ihre Karriere fort, indem sie zu Klavierbegleitung Melodramen rezitierte, jene artifizielle und fast vergessene Kunstform, zu der Rousseau, Jiří Antonín Benda, Goethe, Schubert, Schumann und Liszt Beiträge geliefert hatten. Zu Klaviermusik von Chopin und anderen rezitierte sie ausgewählte Gedichte, auch solche aus Girauds *Pierrot lunaire* in der deutschen Fassung von Hartleben.
Freunde rieten ihr, sich dafür besser geeignete Musik komponieren zu lassen. 1912 entdeckte sie Schönberg (1874-1951) und bat ihn um Klaviermusik für den *Pierrot*.
Schönberg hatte vorher schon indirekt Kontakt mit der Pariser Kabarettkultur gehabt, nämlich als Hauskomponist des Berliner Überbrettl-Theaters, welches eine Kopie des Pariser „Chat noir“ war. Dort hatte er seine *Überbrettl-Lieder* geschrieben.
Sofort angezogen von Girauds Gedichten meinte er, er hätte diese auch ohne Auftrag komponiert. Entsprechend der Struktur von Schumanns *Carnaval* op.9, wo Figuren der Commedia dell’arte in dreimal sieben Miniaturen auftauchen wählte er dreimal sieben Gedichte, vergrößerte das Ensemble jedoch Schritt für Schritt, und seine vermögenden Auftraggeber mussten schließlich verschiedenen Kombinationen für fünf Instrumentalisten zustimmen. Für jedes der Stücke erfand Schönberg eine eigene kunstvolle Form, z.B. ist Nr.8 *Nacht* eine komplex variierte Passacaglia über ein chromatisches Thema, oder Nr.18 *Der Mondfleck* ein Doppelkanon, der in dem Moment

umkehrt und krebsgängig zurückläuft, in dem Pierrot sich rings besieht und auf seinem Rücken den Mondfleck entdeckt. Und die Forschung hat zahlreiche versteckte Anspielungen herausgefunden, die von Bach bis zu Johann und Richard Strauss reichen. Zur Uraufführung vom 16. Oktober 1912 brauchte es 25 Proben, Albertine trug ein Colombine-Kostüm mit Halskrause und zeigte – damals verwegen – ein wenig weiss bestrumpftes Bein.

DER SPRECHGESANG

Zehme war keine Sängerin, und die Pierrot-Stimme ist als „Sprechgesang" gemeint. Das singende Rezitieren hatte damals seinen grössten Vertreter in Alexander Moissi, man höre die historische Aufnahme des *Erlkönigs*. Das Rezitieren zu Musik war für Zehme von den Melodramen her selbstverständlich und sie hatte darüber klare Vorstellungen, in ihren eigenen Worten: „*Ich fordre nicht Gedanken-, sondern Tonfreiheit*" und „*Die Singstimme, dieses überirdisch keusch gebundene, gerade in seiner asketischen Unfreiheit so ideal schöne Instrument – schon ein starker Lufthauch trübt seine unnahbare Schönheit – eignet sich nicht zu starkem Gefühlsausbruch... Das Leben ist nun aber mit dem schönen Klang allein nicht auszuschöpfen. Das tiefste letzte Glück, das tiefste letzte Leid verklingt als lautloser Schrei in unserer Brust, die zu zerspringen droht, oder es bricht sich, wie ein Strom glühender Lava, die Bahn über unsre Lippen. Für den Ausdruck dieser letzten Dinge scheint es mir fast grausam, die Singstimme naturalistische Frondienste verrichten zu lassen, aus denen sie nur zerweht, zerfasert, zerbrochen hervorgehen muss. Um unsere Dichter, unsere Komponisten mitzuteilen brauchen wir beides, den Gesangs- wie auch den Sprachton. Die unablässige Arbeit nach dem Suchen der letzten Ausdrucksmöglichkeiten für die „künstlerischen Erlebnisse im Ton" hat mich diese Tatsache gelehrt.*„"

Und Schönberg über den geforderten Sprechgesang in seinem Vorwort: „*…Der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verlässt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muss sich aber sehr davor hüten, in eine singende"*

Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern. "

VON DER VERTONUNG ZUR INTERPRETATION

Im Programmheft der Uraufführung stellte Schönberg Girauds Gedichten ein (textlich leicht modifiziertes) *Fragment über absolute Poesie* des deutschen Dichters Novalis voran: *„Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Traum, denken – Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einige Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im Großen und eine indirekte Wirkung haben."* Dieses Zitat scheint fast ein Programm für Schönbergs spätere Musik zu sein.
Eine von Schönberg selbst dirigierte Aufnahme von 1940 mit der Schauspielerin und Sängerin Erika Stiedry-Wagner zeigt die Idee und ist auf YouTube greifbar.
Über die Interpretationsanweisungen Schönbergs an Frau Stiedry-Wagner berichtet seine Tochter Nuria Schönberg Nono in einem YouTube-Video: „Sie müssen wie eines der Instrumente des Ensembles sein, Ihre Stimme geht ein und aus zwischen den Instrumenten... Es ist nicht der Solist, der von den Instrumenten begleitet wird. Jedes Instrument ist Individuum und alle interagieren miteinander."
Schönberg hatte übrigens schon vor dem *Pierrot* Sprechgesang benutzt, nämlich in seinen monumentalen *Gurreliedern* (1903-11) im Teil *Des Sommerwindes wilde Jagd*. Deren Erstaufführung in Deutschland erfolgte 1914 unter Beteiligung von Albertine und finanziert von Dr. Zehme.

Adolphe Willette, *Parce Domine...*
Decoration for the cabaret 'Le Chat Noir' (1884)

PIERROT ALS REVOLUTIONÄRER ERNEUERER

So fliessen in Schönbergs *Pierrot lunaire* verschiedene Erbanlagen zusammen: Der Pedrolino aus der Commedia dell'arte, Deburaus Pierrot, die kuriosen Melodramen des 18. und des 19. Jahrhunderts, die Dekadenten und die Symbolisten und ihre Reflexion in der Pariser und Berliner Kabarettkultur.

Pierrots Figur und die neuartige Freiheit der Gedichte inspirierten Schönberg, wenn noch nicht zur Zwölftontechnik, so zu neuen Freiheiten – harmonischen, formalen – und zu minimalistischer Instrumentierung. Er schrieb: „*Ich fühle, dass ich hier absolut neue Ausdrucksformen erreiche. Die Klänge werden zu einer fast animalischen unmittelbaren Manifestation sinnlicher und psychischer Bewegungen, als würde alles direkt übertragen.*"

Girauds Gedicht *Chanson de la potence* heisst auf Deutsch *Galgenlied* und kann wohl nur auf Französisch zitiert werden, ohne obszön zu wirken:

La maigre amoureuse au long cou
Sera sa dernière maîtresse.
Elle est svelte comme un bambou ;
Sur sa gorge danse une tresse,
Et, d'une étranglante caresse,
Le fera jouir comme un fou,
La maigre amoureuse au long cou !

Galgenlieder heisst auch Christian Morgensterns (1871-1914) Gedichtzyklus von 1905. Morgenstern kannte Giraud und die Französischen Symbolisten, und er spinnt die absurde Morbidität von Giraud / Hartlebens Gedichten in humoristischer Weise fort. Sein *Aesthetisches Wiesel* feiert Girauds „l'art pour l'art", und was Morgenstern über seine eigenen *Galgenlieder*

schrieb, könnte auch für Pierrots Welt gelten: *„Die Poesie des Galgens ist eine besondere Weltanschauung, die skrupellose Freiheit der Eliminierten, der Entmaterialisierten. Der Galgenbruder ist ein Vermittler zwischen Mensch und Universum.*“

PIERROT UND DIE FOLGEN

Wenn der Pierrot im Théâtre des Funambules als stummer Repräsentant des nach der Revolution geknebelten Volkes verstanden wurde, wenn er Sammelpunkt der Pariser Bohème war, die sich den Regeln des bürgerlichen Kulturbetriebs verweigerte, so ist es vielleicht kein Zufall, wenn derselbe Pierrot ein Schlüsselwerk der Musikgeschichte inspirierte, das die überlieferten höfischen und grossbürgerlichen Formen der Musik von Mozart bis Mahler pulverisierte, eine Inspiration auch für die nächsten hundert Jahre und darüber hinaus: Zweite Wiener Schule, Cézanne, Ensor, Picasso, über Buster Keaton und Charlie Chaplin, der gemäss seiner Autobiographie seinen „little tramp“ als „eine Art Pierrot“ konzipiert hatte, vielleicht bis zu Greta Thunberg mit ihrem stummen Protest vor dem schwedischen Parlament.
Eine Interpretation des *Pierrot lunaire* sollte nicht nur Text und Musik der Partitur vermitteln, sondern die ganze Welt, aus der Pierrot kam und in die er gehen wird.

Den *Kaiserwalzer* von Johann Strauss hat Schönberg im Jahr 1925 eigens für eine Spanientournée des *Pierrot lunaire* für kleines Ensemble arrangiert. Dieser Walzer feierte 1889 die imperiale Allianz der preussischen und der österreichischen Monarchien, jener Monarchien, welche einst Napoleon zu Fall und Pierrot zum Verstummen gebracht hatten und welche sich kurz nach dem *Pierrot lunaire* durch einen unsinnigen Krieg das eigene Grab schaufeln sollten.
Schönbergs *Fantasie* Op.47 entstand 1949 aus einem Kompositionsauftrag von Adolph Koldofsky, dem späteren Konzertmeister in Los Angeles, der eigentlich ein Streichquartett wollte, aber nur über ein Budget von 250 oder 500 US-$ verfügte. Schönberg meinte, das reiche vielleicht für

ein Trio, oder ein Duo, aber auch dafür sei es nicht genug „…das wird ein Solostück, dafür wird das Geld reichen." Nur war es eigentlich schon von der Konstruktion her klar, dass es eine Klavierbegleitung brauche, die er denn schon nach einer Woche ergänzte. Um die Fiktion des Solostückes aufrechtzuerhalten titelte Schönberg gross *Phantasy for violin* und darunter ganz klein „with piano accompaniment."

Er verlangte das Grazioso schwungvoll und die Musik sollte so viele Dimensionen wie nur möglich haben, es sollte dramatisch sein. Therese Muxeneder vom Arnold Schönberg Center in Wien ergänzt: „Die Werkgattung Fantasie rangierte in Schönbergs Lehrbuch „Formbildende Tendenzen der Harmonie" unter den „sogenannten freien Formen", bestimmt durch opulentes Figurenwerk, instrumentale Improvisation und spontanen Ausdruck. Mit den klassischen und nachklassischen Genreusancen hat Schönbergs dodekaphone Fantasie insoviel gemein, als die Virtuosität der spielerischen Anlage durchaus mit Schuberts *Violinfantasie* C-Dur und die formale Disposition mit Mozarts *Fantasie* c-Moll KV 475 verglichen werden kann. Wie in der Forschung bereits ausgeführt wurde, ist die kaleidoskopartige Abfolge der sich wechselseitig unterbrechenden Teile in Mozarts Fantasie gleichsam als Folie auf Schönbergs Werk applizierbar."

Schönbergs *Fantasie* und Anton von Weberns *Vier Stücke für Violine und Klavier* op.7 von 1910 sind die einzigen Stücke der Zweiten Wiener Schule für diese Besetzung. Die letzteren sind exemplarisch für die hochkomprimierte und aphoristische Miniatur, eine Pioniertat von Schönberg und seinen Schülern.

Schönberg hatte Erfahrung mit einem Kleinensemble, wie er es im *Pierrot lunaire* einsetzte, dies beweist ein Foto aus dem Jahr 1900, mit keinem geringeren als Fritz Kreisler (zweiter von links), Arnold Schönberg als Cellist und von Schönberg handschriftlich notiertem Tusch in C. Dem Andenken an dieses Ereignis diene Fritz Kreislers *Kleiner Wiener Marsch*, und gleichzeitig sei vermerkt, wie oft ähnliche Besetzungen wie bei Pierrot später übernommen wurden z.B. von Eisler, Xenakis, Cage, Carter, Sciarrino, Grisey, Murail, aber das gäbe ein anderes Projekt…

Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* Op.19 von 1911 erkunden die Miniaturform schon vor dem Pierrot, jedes ist nur einige Takte lang. Schönberg forderte „nach jedem Stück ausgiebige Pause; die Stücke dürfen nicht ineinander übergehen!... Zu meiner Musik muss man Zeit haben. Die ist nichts für Leute, die anderes zu tun haben." Und Joonas Ahonen schreibt: „Ich hatte schon ein paar Jahre für die neue Musik gebrannt, als es mir mit 12 Jahren plötzlich möglich wurde, solche Musik selber zu spielen, angefangen genau mit Schönbergs sechs kleinen Klavierstücken. Seither ist mir Arnold Schönberg eine unerschöpfliche Quelle der Verwunderung, eines meiner wahren musikalischen Fundamente, zu dem ich immer wieder zurückkehre."

Fünf dieser Stücke wurden an einem einzigen Tag komponiert, aber das sechste erst, nachdem Gustav Mahler begraben worden war, an einem trüb regnerischen Mainachmittag im Grinzing neben seinem früh verstorbenen Kind – Gustav Mahler, Neuerer und Gipfelpunkt der symphonischen Grossform, zugleich Vertreter jener imperialen Endkultur, zu der die Pierrots dieser Welt nicht gehören. Schönberg hat zu diesem Begräbnis ein Bild gemalt, das mit der Musik fast verschmilzt: Die Akkorde am Anfang und am Schluss sind die Totenglocken, alles in *p* bis *pppp*, am Schluss mit der Vorschrift „verklingend wie ein Hauch."

King Frederick August of Saxony, Children, Dog (1914)

Charlotte Willot, *Albertine Zehme, diseuse* (1905)
Solo reciter at the premiere of Arnold Schoenberg's 'Pierrot lunaire' in 1912

PATKOP'S WEG MIT PIERROT

PATRICIA KOPATCHINSKAJA WUCHS IN MOLDOVA AUF, DER SÜDLICHEN REPUBLIK DER SOWJETUNION. ALS KIND WURDE SIE AUF TOURNÉEN DURCH UNZÄHLIGE STÄDTE UND DÖRFER MITGENOMMEN, AUF DENEN IHRE ELTERN IN DIVERSEN VOLKSMUSIKENSEMBLES SPIELTEN, UND WO SÄNGER UND TÄNZER IN FARBENFROHEN KOSTÜMEN MANCHMAL SOGAR IN EINER ART PANTOMIME KURZE CLOWNESKE ZWISCHENSPIELE INSZENIERTEN. P.K. ERINNERT SICH DARAN WIE AN EINE ART COMMEDIA DELL'ARTE.

HINTER DEM EISERNEN VORHANG WAR SCHON STRAVINSKY ZU MODERN, UND NEUE WESTLICHE MUSIK BLIEB UNZUGÄNGLICH. NACH DER EMIGRATION NACH WIEN MIT DREIZEHN ENTDECKTE P.K. IM KOMPOSITIONSSTUDIUM SCHÖNBERG UND SEINE ZWEITE WIENER SCHULE – ERSTE ATEMZÜGE IN FREIER LUFT, IN FREIHEIT DES DENKENS, DES FÜHLENS, DES KOMPONIERENS, POLITISCHER FREIHEIT AUCH. WIE EIN JUNGER MOLDAWISCHER VAMPIR TRANK SIE MIT UNSTILLBARER NEUGIERDE AUS DER ATONALITÄT. DESHALB SPIELT SIE DIE ZWEITE WIENER SCHULE NICHT EINFACH AUS PFLICHT ODER PROFESSIONELLEM INTERESSE, SONDERN MIT GRÖSSTER IDENTIFIKATION UND LEIDENSCHAFT, UND ALS AUSGANGSPUNKT FÜR IHRE AUFREGENDE REISE IN DIE NEUE MUSIK BIS ZU DEN JUNGEN KOMPONISTEN VON HEUTE.

AUCH DEN *PIERROT LUNAIRE* SPIELTE SIE ALS GEIGERIN WIEDERHOLT UND VERSPÜRTE DABEI IMMER EINE GEHEIME LUST, DIE STIMMROLLE EINMAL SELBER ZU ÜBERNEHMEN, BIS SIE 2015 EINE SEHNENSCHEIDENENTZÜNDUNG ZWANG, DAS GEIGENSPIEL EINSCHNEIDEND ZU REDUZIEREN. MIT ESTHER DE BROS FAND SIE EINEN ERFAHRENEN UND KLUGEN COACH UND LERNTE DIESE SPRECHGESANGSROLLE, IN DER SIE SICH WIEDERERKENNT: PIERROT IST NICHT DER PROMETHEISCHE SOLIST, DER AUF SEINER HELDENBAHN ALLE SCHWIERIGKEITEN MIT BRAVOUR MEISTERT, NEIN, ER IRRT DURCH SEINE TRÄUME, GERÄT IN ABSURDE SITUATIONEN UND KANN SICH – WIE WIR ALLE – ALLZU OFT AUF DIESE WELT KEINEN REIM MACHEN. DIE BESCHÄFTIGUNG MIT DEM *PIERROT LUNAIRE* VERMITTELTE KOPATCHINSKAJA AUCH EIN VERTIEFTES VERSTÄNDNIS VON SCHÖNBERGS MUSIKSPRACHE VOR ALLEM IN DESSEN SCHWIERIGEM GEIGENKONZERT.

IHREN ZUGANG ZU PIERROT HAT PATRICIA KOPATCHINSKAJA BEI VIELEN AUFTRITTEN ENTWICKELT, BEISPIELSWEISE MIT MITGLIEDERN DER BERLINER PHILHARMONIKER, DES ASKO/SCHÖNBERG-ENSEMBLES ROTTERDAM, DER GÖTEBORGER SYMPHONIKER, DES ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTREAL, DES SAINT PAUL CHAMBER ORCHESTRA UND VON UTAH SYMPHONY, VOR ALLEM ABER IN WIEDERHOLTER UND INTENSIVER ZUSAMMENARBEIT MIT DEN MUSIKERN DIESER AUFNAHME, ALLES MEISTER IHRER INSTRUMENTE, WELCHE IHRE ROLLE NICHT ALS BEGLEITUNG VERSTEHEN, SONDERN DIE KOMPLEXITÄT VON SCHÖNBERGS PIERROT MIT KAMMERMUSIKALISCHER INTERAKTION UND FILIGRANER PRÄZISION ZUM LEBEN BRINGEN.

DER FINNE **JOONAS AHONEN** HAT ALS PIANIST DES KLANGFORUMS WIEN UND SOLIST RIESIGE ERFAHRUNG IN NEUER MUSIK, SEINE KLANGSPRACHE – SO NAHE AN DER PARTITUR – IST EINZIGARTIG WIE ER SELBST, UND SEIN BEETHOVEN AUF DEM HAMMERKLAVIER KLINGT RADIKAL WIE SCHÖNBERG. DER SCHWEIZER **RETO BIERI** WOLLTE ZUERST PFARRER, SPÄTER POETISCHER CLOWN WERDEN UND WARF SICH DANN – EHER PHILOSOPH ALS KLARINETTIST – MIT SEINEN NEU GEDACHTEN IDEEN IN DEN OZEAN DER KLASSISCHEN MUSIK, IN DEM ER ZUM RETTUNGSBOOT FÜR ALLE ERTRINKENDEN GEWORDEN IST. DER ÖSTERREICHER **THOMAS KAUFMANN** – WIE RETO BIERI VERWURZELT IN DER VOLKSMUSIK – IST EIN SICH ZWISCHEN DEN HÖCHSTEN UND TIEFSTEN TÖNEN BEWEGENDER, GESELLSCHAFTSPOLITISCH DENKENDER CELLIST UND SENSIBLER INDIVIDUALIST. DIE AMERIKANISCHE GEIGERIN **MEESUN HONG COLEMAN** UND DIE FLÖTISTIN **JÚLIA GÁLLEGO** AUS SPANIEN HAT P.K. IM MAHLER CHAMBER ORCHESTRA UND IN DER CAMERATA BERN SCHÄTZEN GELERNT, UND IN VIELEN GEMEINSAMEN MUSIKALISCHEN ABENTEUERN WURDEN DIE BEIDEN EINZIGARTIGEN MUSIKERINNEN UNERSETZLICHE MITSTREITER IN DEN VERSCHIEDENSTEN PROJEKTEN UND DIE VIOLA VON **MARKO MILENKOVIĆ** VERLEIHT DEM *KAISERWALZER* DEN AUTHENTISCHEN CHARME DER ALTEN ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHEN MONARCHIE.

Joonas Ahonen

Joonas Ahonen

„In dieser Pierrot-Besetzung mitwirken zu dürfen ist ein Traum. So schön die Erinnerung an die letzten Tage vor Weihnachten 2019, das Radiostudio Zürich so voll Freude und guter Laune…“

Júlia Gállego

Wahre einsame Schönheit.
Schmerzhafte Parodie.
Impulse aus dem Unbewussten.
Eine Mischung grosser Emotionen.

Thomas Kaufmann

„Mit groteskem Riesenbogen!
Einen Schädelbohrer… oh Mutter aller Schmerzen… Eine gemeinsame, fremde, unverzichtbare und doch so schauderhaft schöne Erfahrung!“

Pierrot !

Je suis dans ta tête !

Comme c'est étrange, ici – pas du tout comme chez les autres.

Tu es muet, mais tes pensées confuses sont dangereuses, et tes cordes vocales tendues comme les cordes de mon violon.

Ton crâne a plein de trous, la lumière y pénètre, et pourtant, c'est la nuit. Je vois la lune par tes yeux.

Tu viens de nulle part, tu ne te connais pas toi-même, un hasard, une malchance...

En marge de tout, tu es hors du temps. Tu fais passer le monde entier par le chas d'une aiguille pour te coudre un habit. Les coutures vers l'extérieur, les manches vers l'intérieur, nous planons tête en bas dans un rêve, hors de toute logique, de toute raison.

La nostalgie est ta voix. Disparaissons.

Patricia Kopatchinskaja

Un immense merci à Esther de Bros, aux autres musiciens, à l'ingénieur du son Peter Laenger ainsi qu'à Didier Martin et à toute l'équipe d'Alpha, sans qui rien de tout ceci n'aurait été possible.

PIERROT – D'OÙ ET VERS OÙ ?
PAR LUKAS FIERZ

LE CLOWN BLANC

Le *mimus albus* de la comédie antique reparut dans la Commedia dell'arte, à Naples, sous les traits d'un Pulcinella tout de blanc vêtu et masqué de noir, et à Bergame sous ceux d'un Pedrolino sans masque, le visage tout enfariné et parlant le dialecte bergamasque. Les comédiens de la Commedia dell'arte vinrent en France au milieu du XVI^e^ siècle, à l'invitation de Catherine de Médicis. Ils finirent par avoir leur propre théâtre à Paris, le Théâtre italien, où l'on retrouve le comédien tout en blanc sous le nom de Pierrot (ou de Gilles), que Watteau peindra plusieurs fois par la suite. Leur théâtre fut fermé en 1697, sous prétexte qu'ils avaient offensé la maîtresse du Roi, la très pieuse Madame de Maintenon. La Commedia dell'arte survécut notamment sous forme de pantomime muette sur les théâtres de foire – jusqu'à ce que la Révolution ne balaie le roi et l'Église et qu'un Napoléon prométhéen ne se mette à faire lois et guerres au nom du peuple, avant d'être renversé en 1815 par une coalition de souverains européens qui restaurèrent la monarchie. Le peuple révolutionnaire était vaincu.

JEAN-GASPARD DEBURAU RÉINVENTE PIERROT

Un fuyard de l'armée napoléonienne, originaire d'Amiens, prit femme en Bohême et fonda, avec ses cinq enfants, une troupe d'acrobates et de funambules. Son plus jeune fils, Jean-Gaspard Deburau (1796-1846), était trop maladroit pour jouer les acrobates et se vit relégué au rôle de benêt empoté. Après des tournées qui la conduisirent jusqu'à la cour ottomane, la troupe vint à Paris, et Deburau commença en 1816 à se produire au Théâtre des Funambules, où l'on pouvait admirer avant lui des « chiens savans » en costumes du XVIII^e^ siècle. La censure, à moitié abolie

sous Napoléon, venait d'être rétablie par les Bourbons et muselait de nouveau les théâtres. Deburau fit de nécessité vertu et inventa son personnage de Pierrot en vêtements et masque blancs, qui fait son petit bonhomme de chemin dans la vie sans dire un mot.
Il joua bientôt des saynètes avec d'autres personnages de la Commedia dell'arte, dont les intrigues grossières ont laissé des traces dans les dossiers de la censure : dans une de ces pièces, Pierrot est un boulanger qui jette deux vieilles femmes, toutes décrépites, dans son four pour les en ressortir, après cuisson, jeunes et pimpantes. Dans une autre, il est décapité et court après sa tête qui roule sur le sol. Une autre fois, il achète du lait à Colombine, mais n'a qu'un pot de chambre à sa disposition : à peine rempli, il le vide à nouveau, pour goûter du lait d'une autre cruche.
Les jours de semaine, Deburau donnait six représentations, et neuf les dimanches. La salle comptait 780 places, qui coûtaient entre 20 et 50 centimes. Dans les autres théâtres, les places les moins chères valaient entre 50 et 75 centimes, mais la plupart des autres coûtaient entre un et trois francs, ce qui correspondait au salaire journalier d'une famille pauvre. Dans la galerie supérieure, le « paradis », se pressaient les gamins des rues. Devant la scène, le spectacle était accompagné par un petit groupe de musiciens – cor, violon, contrebasse.

UN PIERROT DANGEREUX

En 1828, l'écrivain romantique Charles Nodier écrivit un éloge de Deburau, et Jules Janin, critique de théâtre redouté, publia sa biographie en 1832, dans laquelle il le célèbre comme « le plus grand comédien de notre époque », « l'acteur du peuple, l'ami du peuple, bavard, gourmand, flâneur, faquin, impassible, révolutionnaire comme l'est le peuple ». Théophile Gautier, George Sand et Baudelaire exaltèrent aussi son talent. Et la bohème parisienne, caractérisée par son individualisme créateur, ses opinions non orthodoxes et une pauvreté plus ou moins volontaire, se retrouvait aux Funambules en signe de protestation contre la culture savante, bourgeoise et figée, de l'Opéra et de la Comédie française.

En 1830, la révolution de Juillet amena au pouvoir la grande bourgeoisie financière. Malgré l'abolition de la censure, Pierrot resta muet. On raconte qu'il n'a parlé qu'une seule fois sur scène, pour dire ces mots : « Achetez salade ». En 1836, lors d'une promenade dominicale avec son épouse, il se défendit contre un importun avec sa canne et le tua accidentellement. George Sand lança un appel à la solidarité des artistes pour soutenir l'accusé, la salle du tribunal fut remplie de gens qui voulaient enfin entendre Pierrot parler. Bien qu'il ait été acquitté, Pierrot ne devait jamais plus perdre un côté sombre, dangereux.
Après la mort de Deburau, son fils Charles reprit son rôle, et le monde artistique, notamment les décadents et les symbolistes, commença à associer le personnage de Pierrot à la nuit, la lune, les lys et la mort. La divine Sarah Bernhardt elle-même joua en 1883 « Pierrot assassin ».

PIERROT WILLETTE

À partir de 1881, la bohème parisienne se réunissait notamment au cabaret montmartrois du Chat noir, où l'on donnait des spectacles d'ombres et des chansons. Dans l'organe de presse de cabaret, la revue *Le Chat-Noir*, le peintre Adolphe Willette (1857-1926) créa des bandes dessinées dans lesquelles Pierrot apparaît comme un personnage lascif, audacieux ou bagarreur, souvent en noir, sans doute pour mieux le mettre en valeur d'un point de vue graphique.
Les dessins de Willette eurent un tel succès que ses amis le surnommèrent Pierrot. En société, il se présentait souvent habillé en Pierrot noir, et il intitula ses mémoires, émouvantes et richement illustrées : *Feu Pierrot*.
Willette réalisa son tableau principal, *Parce domine* (« Seigneur, épargne ton peuple »), comme décoration pour le cabaret du Chat noir : le titre est celui d'un choral grégorien (d'après Joël, 2, 17) dont la mélodie est inscrite sur une aile du moulin à vent. La lune est une tête de mort et, au-dessus des toits de Paris, l'âme d'un Pierrot qui vient de se suicider, le pistolet fumant encore en main, est entraînée par une Grâce ailée qui tient une couronne de lauriers au-dessus de sa tête.

Ils sont suivis par une farandole de demi-mondes et de Pierrots, plongés dans un délire festif – où ne saurait manquer l'indispensable et inquiétant chat noir. Et tout ce beau monde se précipite droit vers les abîmes de la Seine.

La deuxième œuvre majeure de Willette a sans doute elle aussi été peinte pour le Chat noir : sur ce tableau qui représente le *Passage de Vénus devant le soleil*, on voit Vénus, vêtue seulement d'une paire de bas, conduire sur une voie céleste formée de notes de musique un char tiré par de gros scarabées noirs qui obscurcissent le soleil – pendant qu'en bas, dans l'obscurité, un Pierrot entouré de chats noirs retourne ses poches, désespérément vides.

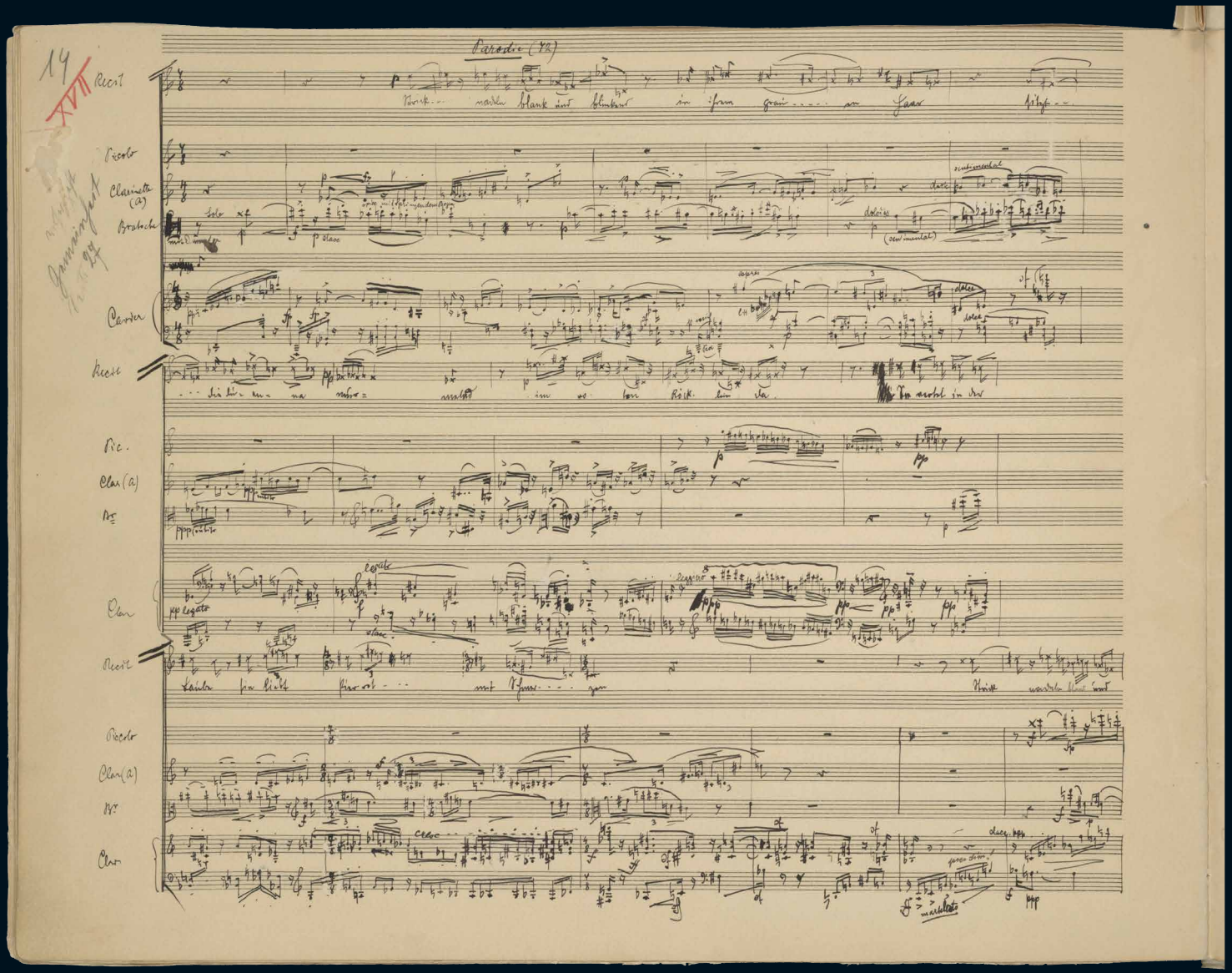
Rétrospectivement, il est difficile de ne pas voir dans ces deux tableaux un pressentiment de l'effondrement de la Belle Époque dans la Première Guerre mondiale – et peut-être de notre propre destin.

LE *PIERROT LUNAIRE* DE GIRAUD

Le poète symboliste belge Albert Giraud (1860-1929) a écrit son recueil intitulé *Pierrot lunaire : rondels bergamasques* à 24 ans, en 1884. Dans le premier poème, il qualifie ce cycle poétique de théâtre onirique, aux décors à la Pieter Brueghel – et dans le dernier poème, on comprend que c'est de lui-même qu'il nous parle sous les traits de Pierrot.

Avec ses compagnons de la revue *La Jeune Belgique*, Giraud rejetait le naturalisme, le réalisme social et les tendances politiques. L'art doit se suffire à lui-même, et dans sa dédicace de *Pierrot lunaire* à son ami Ivan Gilkin, il écrit : « Je n'y ai point […] "analysé mon siècle", ni moralisé à la protestante, me contentant d'affirmer, au milieu de la plaie moderne des photographes littéraires, un droit que tous les deux nous revendiquons avec insolence – le droit du poète à la Fantaisie lyrique. » Au fond, Giraud était un surréaliste avant la lettre.

Dans la forme stricte de cinquante rondels de treize vers chacun, fidèle à l'esprit de « l'art pour l'art » qu'il prône, Giraud brode librement autour des figures de la Commedia dell'arte : Arlequin,



Pierrot lunaire - autograph fair copy of all 21 numbers with interludes (1912)

Premiere of Arnold Schönberg's 'Pierrot lunaire'
Concert on 16 October 1912 at Choralionsaal, Berlin, Germany

Konzert-Bureau Emil Gutmann, Berlin W. 35

Choralionsaal. Mittwoch, 16. Oktober, abds. 8 Uhr

Uraufführung

Arnold Schönberg

„Pierrot Lunaire"

Dreimal sieben Gedichte von **A. Giraud,** übertragen von **Otto Erich Hartleben.**

In Musik gesetzt für eine Sprechstimme und kleines Kammerorchester.

Ausführende:

Albertine Zehme (Rezitation)

Eduard Steuermann (Klavier), **Jakob Malinjak** (Violine, Bratsche), **Hans Kindler** (Violoncello),
H. W. de Vries (Flöte), **C. Essberger** (Klarinette).

Konzertflügel: Jbach, a. d. Jbach-Hause, Steglitzerstr. 27

Eintrittskarten à Mk. 5, 4, 3, 2 u. 1 bei Bote & Bock, Leipzigerstr. 37 u. Tauentzienstr. 7, A. Wertheim, Leipzigerstr. 132 u. Tauentzienstr. 7b

Druck von Nauck & Hartmann, Berlin C. Kurstr. 40.

Cassandre, Colombine et Pierrot. Dans l'original français (mais pas dans la version allemande), Pierrot apparaît aussi comme le personnage bergamasque (Pedrolino), comme le Gilles de Watteau ainsi que sous les traits du peintre Adolphe Willette déguisé en Pierrot, qui découvre sur son habit noir la tache blanche d'une lune fort pâle. À côté de tout cela, on rencontre bien sûr tout l'attirail du symbolisme : la nuit, les cygnes blancs et la blanche lune, des croix et des autels, le rouge des rubis et du sang, Chopin, la phtisie, l'absinthe, le meurtre et le suicide – et jusqu'aux énormes insectes noirs de Willette, qui obscurcissent le soleil. Le tout est une succession d'images absurdes et morbides où ne manquent que les moulins à vent de Willette et ses chats noirs.

LA VERSION ALLEMANDE DE HARTLEBEN

Otto von Hartleben (1864-1905) avait commencé par faire des études de droit avant de devenir écrivain. En 1892, il a réalisé une adaptation allemande de *Pierrot lunaire*, dans un esprit très proche, ajoutant quelques poèmes sur Pierrot de sa plume. Devenu riche grâce au succès de sa « tragédie d'officiers », *Rosenmontag*, Hartleben vivait souvent dans sa villa au bord du lac de Côme, où il avait stipulé qu'après sa mort, on lui couperait la tête, qu'on brûlerait le reste de son corps et qu'on rapporterait le tout en Allemagne. C'est ce qui se produisit en effet en 1905, par les bons soins de son ami médecin, le docteur Lehmann, qui emmena sa tête enveloppée dans du papier journal. Lors d'une halte dans une auberge où se pressait une foule nombreuse, la tête tomba sous la table et, dit-on, regarda cette assemblée de joyeux fêtards avec un dernier sourire satirique et plein de compréhension – une scène en tous points digne de Pierrot.

UN SCANDALE CONJUGAL FAIT LA FORTUNE DE M. ZEHME

La composition du *Pierrot lunaire* de Schoenberg a été rendue possible par le premier scandale conjugal du XX^{e} siècle dans les familles couronnées européennes : en 1903, Louise, princesse Habsbourg et épouse malheureuse de Frédéric-Auguste, prince héritier (puis dernier roi) de Saxe,

s'enfuit à Genève, parce qu'elle se refusait à endurer plus longtemps les mauvais traitements que lui faisait subir son beau-père le Roi. Elle laissait derrière elle cinq enfants et était enceinte d'un sixième. Pour cette cour catholique et très dévote, un divorce était hors de question, une séparation n'était possible qu'avec l'assentiment du pape et le sixième enfant devait être rendu à son père. Toutes ces difficultés furent contournées avec succès par un avocat de Leipzig, Felix Zehme. Cette affaire fit de lui l'avocat spécialisé en divorces le plus célèbre d'Allemagne et un homme fort riche. C'était un ami du compositeur Max Reger et un généreux mécène.
Après avoir eu plusieurs liaisons, Louise fut mariée pendant peu de temps avec le pianiste Enrico Toselli (1883-1926, compositeur d'une célèbre sérénade pour violon et piano) et finit sa vie comme marchande de fleurs, peu après la Deuxième Guerre mondiale, dans la plus grande misère.

ALBERTINE ZEHME PASSE COMMANDE À SCHOENBERG

L'épouse de Felix Zehme, Albertine (1857-1946), était une actrice qui s'était retirée de la scène après son mariage. Elle reprit sa carrière à un âge plus avancé, en déclamant des mélodrames avec accompagnement de piano, ce genre artificiel et presque oublié dans lequel s'étaient illustrés Rousseau, Jirí Antonín Benda, Goethe, Schubert, Schumann et Liszt. Albertine déclamait aussi des poèmes choisis, sur des pièces de Chopin et d'autres compositeurs, notamment le cycle *Pierrot lunaire* de Giraud dans la version allemande de Hartleben.
Des amis lui conseillèrent de faire composer pour ces séances une musique plus appropriée. En 1912, elle fit la connaissance d'Arnold Schoenberg (1874-1951) et lui demanda de composer de la musique pour piano pour accompagner les poèmes du *Pierrot lunaire*.
Schoenberg avait déjà été indirectement en contact avec la culture des cabarets parisiens, en tant que compositeur attitré du théâtre Überbrettl de Berlin, un cabaret créé à l'imitation du Chat noir parisien. C'est dans ce cadre qu'il avait composé ses *Überbrettl-Lieder*.
Aussitôt séduit par les poèmes de Giraud, il affirma qu'il les aurait mis en musique même si

on ne le lui avait pas demandé. S'inspirant de la structure du *Carnaval* op. 9 de Schumann, où différents personnages de la Commedia dell'arte paraissent dans trois fois sept miniatures, il sélectionna trois groupes de sept poèmes, mais élargit peu à peu l'ensemble instrumental, et ses riches commanditaires durent finalement accepter que sa version musicale soit composée pour différentes combinaisons de cinq instruments. Pour chacune des pièces, Schoenberg invente une forme artistique propre : le n° 8, « Nuit », par exemple, est une passacaille aux variations complexes sur un thème chromatique ; le n° 18, « La tache de lune », est un double canon qui s'inverse en mouvement rétrograde au moment où Pierrot regarde autour de lui et découvre une tache de lune sur son dos. Les musicologues ont par ailleurs découvert de nombreuses allusions musicales dissimulées dans l'œuvre, allant de Bach aux deux Strauss, Johann et Richard. La création, le 16 octobre 1912, n'exigea pas moins de vingt-cinq répétitions. Albertine portait un costume de Colombine avec une fraise, et lassait voir – ce qui était audacieux pour l'époque – un peu de sa jambe dans un bas blanc.

LE *SPRECHGESANG*

Albertine Zehme n'était pas une chanteuse : la voix de Pierrot est écrite en « Sprechgesang », déclamation parlée-chantée. La récitation chantante avait alors son plus grand représentant en la personne d'Alexander Moissi, dont on peut écouter aujourd'hui encore l'enregistrement historique du « Roi des Aulnes » de Goethe. Zehme avait l'habitude de déclamer des textes avec accompagnement de musique dans la tradition du mélodrame, et elle avait des idées tout à fait claires à ce sujet. Voici ce qu'elle déclarait : *« Je n'exige pas la liberté des pensées, mais la liberté du ton. […] La voix chantante, cet instrument tenu avec une chasteté surnaturelle, si idéalement beau justement dans son absence ascétique de liberté – un souffle d'air un peu fort suffit à troubler son inapprochable beauté –, n'est pas adaptée à une violente explosion émotionnelle. Mais on ne saurait*

épuiser tout ce qu'est la vie avec le beau son à lui seul. Le bonheur ultime, le plus profond, le chagrin ultime, le plus profond, s'évanouit comme un cri silencieux dans notre poitrine prête à éclater, ou, comme un flot de lave incandescente, s'ouvre un chemin par nos lèvres. Pour l'expression de ces choses ultimes, il me semble presque cruel de laisser la voix chantante accomplir des besognes naturalistes, dont elle ne peut sortir qu'essoufflée, effilochée, brisée. Pour communiquer ce qu'expriment nos poètes, nos compositeurs, nous avons besoin des deux, du son chanté et du son parlé. C'est le travail incessant de recherche des ultimes moyens d'expression pour les "expériences artistiques dans le son" qui m'a appris cela. »

Schoenberg de son côté écrit dans son avant-propos au sujet du *Sprechgesang* : *« Le son chanté maintient invariablement la hauteur de la note, le son parlé commence sans doute par l'indiquer, mais l'abandonne aussitôt en descendant ou en montant. L'interprète doit néanmoins prendre bien garde de ne pas tomber dans une sorte de "parler de manière chantante". Ce n'est absolument pas ce qui est voulu. L'objectif n'est bien sûr à aucun prix une déclamation réaliste et naturelle. Au contraire, la différence entre la parole habituelle et une parole qui participe à une forme musicale doit ressortir clairement. Mais cela ne doit jamais non plus rappeler le chant. »*

DE LA COMPOSITION À L'INTERPRÉTATION

Dans le livret du programme de la création, Schoenberg fait précéder les poèmes de Giraud d'un texte légèrement modifié du poète allemand Novalis, *Fragment sur la poésie absolue* : *« Il est possible d'imaginer des histoires sans cohérence, mais avec des associations, comme dans les rêves – des poèmes simplement mélodieux et riches de belles paroles, mais sans signification ni cohérence, dont au plus quelques strophes seraient compréhensibles, comme des débris de choses très hétéroclites. Cette véritable poésie peut tout au plus avoir un sens allégorique d'ensemble et un effet indirect. »* Ces phrases pourraient presque servir de commentaire pour la musique plus tardive de Schoenberg .

In Faithfull Feast, Kaiser Wilhelm II and Joseph I, Liersch (1916)

Knozer Fritz, *Schrammel Quintet* (1900)

Reichenau 8. Juli 19
Schirbor's Fest.
Fritz Preisley
Anton Schönberg.
Carl Radisch
Wilhelm Lautenschlager
K.u.K. HOF-ATELIER

Un enregistrement de 1940, dirigé par Schoenberg lui-même, avec l'actrice et chanteuse Erika Stiedry-Wagner, peut aider à mieux comprendre ce qu'il voulait obtenir.
Dans une interview, la fille du compositeur, Nuria Schoenberg Nono, évoque les indications qu'avait données Schoenberg à Erika Stiedry-Wagner pour son interprétation : « Vous devez être comme un des instruments de l'ensemble, votre voix entre et sort entre les instruments… Ce n'est pas un soliste qui serait accompagné par les instruments. Chaque instrument est un individu, et tous interagissent ensemble. »
Schoenberg avait d'ailleurs utilisé le *Sprechgesang* dès avant *Pierrot lunaire*, dans « Des Sommerwindes wilde Jagd » (« La chasse sauvage du vent d'été »), dans la troisième partie de son œuvre monumentale, les *Gurrelieder* (1903-1911). La création de cette œuvre en Allemagne eut lieu en 1914, avec la participation d'Albertine et le soutien financier de Zehme.

PIERROT, NOVATEUR RÉVOLUTIONNAIRE

Différents héritages se conjuguent ainsi dans le *Pierrot lunaire* de Schoenberg : le Pedrolino de la Commedia dell'arte, le Pierrot de Deburau, les étranges mélodrames des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, les décadents et les symbolistes ainsi que les échos de leur esthétique dans la culture des cabarets de Paris et de Berlin.
Le personnage de Pierrot et la liberté novatrice des poèmes ont incité Schoenberg , sinon à créer le dodécaphonisme, du moins à prendre de nouvelles libertés – harmoniques et formelles – et à imaginer une instrumentation minimaliste. Il écrit à ce propos : *« Je sens que j'atteins ici des formes d'expression absolument nouvelles. Les sons deviennent une manifestation immédiate presque animale de mouvements sensibles et psychiques, comme si tout était directement transféré. »*
Dans sa version originale, le poème de Giraud, *Chanson de la potence*, produit une impression moins obscène que sa version allemande, intitulée *Galgenlied* :

La maigre amoureuse au long cou
Sera sa dernière maîtresse.
Elle est svelte comme un bambou ;
Sur sa gorge danse une tresse,
Et, d'une étranglante caresse,
Le fera jouir comme un fou,
La maigre amoureuse au long cou !

Galgenlieder est également le titre d'un cycle de poèmes de Christian Morgenstern (1871-1914), qui date de 1905. Morgenstern connaissait Giraud et les symbolistes français, et il prolonge dans une veine humoristique les absurdités morbides des poèmes de Giraud et Hartleben. Son poème « La Fouine esthétique » (« Das ästhetische Wiesel ») célèbre à sa manière « l'art pour l'art » à la Giraud, et ce que Morgenstern a écrit sur ses propres « chansons de potence » pourrait également s'appliquer au monde de Pierrot : « La poésie de la potence est une vision du monde particulière, la liberté sans scrupule des éliminés, des dématérialisés. Le compagnon de la potence est un médiateur entre l'homme et l'univers. »

PIERROT ET SES SUITES

Le Pierrot du Théâtre des Funambules était perçu comme le représentant muet du peuple muselé après la Révolution, il était le point de ralliement de la bohème parisienne qui refusait de se plier aux règles de la vie culturelle bourgeoise. Aussi n'est-ce sans doute pas un hasard si ce même Pierrot a inspiré une œuvre clef de l'histoire de la musique qui a pulvérisé les formes traditionnelles de la musique de cour et de la musique bourgeoise, de Mozart à Mahler. Son personnage a d'ailleurs été une source d'inspiration pendant tout son siècle et au-delà encore : pour la deuxième école de Vienne, pour Cézanne, Ensor, Picasso, mais aussi Buster Keaton et

Charlie Chaplin, qui, dans son autobiographie, dit avoir conçu son personnage du « petit clochard » comme « une sorte de Pierrot » – et peut-être jusqu'à Greta Thunberg, avec sa protestation silencieuse devant le parlement suédois.
Une interprétation de *Pierrot lunaire* ne doit pas seulement transmettre le texte et la musique inscrits sur la partition, mais aussi le monde tout entier d'où Pierrot est venu et vers lequel il va.

C'est en 1925, à l'occasion d'une tournée en Espagne du *Pierrot lunaire*, que Schoenberg a arrangé pour petit ensemble *Kaiserwalzer*, la *Valse de l'Empereur* de Johann Strauss. Composée en 1889, cette valse célébrait l'alliance impériale des monarchies prussienne et autrichienne, qui avaient jadis conduit Napoléon à sa perte et condamné Pierrot au silence, et qui, peu après le *Pierrot lunaire*, allaient creuser leur propre tombe par une guerre absurde.
La *Fantaisie* op. 47 de Schoenberg lui a été commandée en 1949 par Adolph Koldofsky, futur premier violon de l'orchestre de Los Angeles, qui aurait voulu un quatuor à cordes, mais n'avait à sa disposition qu'un budget de 250 ou 500 dollars. Schoenberg lui répondit que cette somme aurait peut-être suffit pour un trio ou un duo, mais qu'en fait, ce n'était vraiment pas assez : « … Ce sera une pièce pour instrument soliste, pour cela, votre argent suffira. » Il fut néanmoins clair dès sa conception que l'œuvre comprendrait un accompagnement de piano, que Schoenberg ajouta une semaine après. Afin de maintenir la fiction d'une pièce pour instrument soliste, il inscrivit sur la partition le titre en gros caractères : *Fantaisie pour violon*, ajoutant en dessous, en petits caractères : « avec accompagnement de piano ».
Le compositeur voulait que le *Grazioso* soit exécuté avec élan, et que la musique ait autant de dimensions que possible, qu'elle soit dramatique. Therese Muxeneder, du Centre Arnold Schoenberg de Vienne, écrit à ce sujet : « Dans l'ouvrage de Schoenberg *Fonctions structurelles de l'harmonie*, le genre de la fantaisie est classé parmi les "formes dites libres", caractérisées par l'opulence du travail figuratif, l'improvisation instrumentale et l'expression spontanée. La fantaisie

dodécaphonique de Schoenberg a des points communs avec les usages propres aux genres classiques et post-classiques dans la mesure où elle rappelle, par sa virtuosité de jeu, la *Fantaisie pour violon* en *do* majeur de Schubert et, par sa disposition formelle, la *Fantaisie* en *do* mineur K. 475 de Mozart. Comme les musicologues l'ont déjà indiqué, la séquence kaléidoscopique des mouvements qui s'interrompent l'un l'autre dans la *Fantaisie* de Mozart a pu servir pour ainsi dire de toile de fond à l'œuvre de Schoenberg. »

La *Fantaisie* de Schoenberg et les *Quatre Pièces pour violon et piano* op. 7 d'Anton von Webern, de 1910, sont les deux seules œuvres pour violon et piano de la deuxième école de Vienne. Les pièces de Webern sont un parfait exemple de la miniature aphoristique extrêmement condensée, une innovation de Schoenberg et de ses élèves.

Schoenberg avait déjà l'expérience d'un petit ensemble instrumental comme celui pour lequel il a composé son *Pierrot lunaire*. C'est ce que prouve une photo de 1900 sur laquelle on le voit au violoncelle, à côté du célèbre Fritz Kreisler (deuxième à partir de la gauche). En marge, Schoenberg a inscrit de sa main une « fanfare en ut ». La *Petite marche viennoise* de Fritz Kreisler vient ici commémorer cette rencontre. Il faut d'ailleurs noter que bien des compositeurs ont utilisé par la suite une formation instrumentale similaire à celle pour laquelle est écrit *Pierrot lunaire*, par exemple Eisler, Xenakis, Cage, Carter, Sciarrino, Grisey, Murail – ce qui pourrait donner lieu à un nouveau projet…

Les *Six petites pièces pour piano* op. 19 de Schoenberg datent de 1911. Elles explorent la forme miniature avant *Pierrot lunaire*, chacune ne faisant que quelques mesures. Schoenberg exigeait « une longue pause après chaque pièce ; les pièces ne doivent pas s'enchaîner les unes aux autres !… Pour ma musique, il faut prendre son temps. Elle n'est pas pour les gens qui ont autre chose à faire ». Joonas Ahonen écrit à propos de ces pièces : « Je brûlais déjà d'envie de jouer de la musique nouvelle depuis quelques années quand, à l'âge de 12 ans, il m'est soudain devenu possible de jouer moi-même ce genre de musique. J'ai commencé précisément par les

Six petites pièces pour piano de Schoenberg et, depuis lors, Arnold Schoenberg est resté pour moi une source inépuisable d'admiration, l'un de mes véritables fondements musicaux, auquel je ne cesse de revenir. »

Cinq de ces pièces ont été composées en un seul jour, mais la sixième ne l'a été qu'après l'enterrement de Gustav Mahler, par un après-midi gris et pluvieux du mois de mai, au cimetière de Grinzing, à côté de sa fille morte très jeune – Gustav Mahler, l'innovateur et le sommet de la grande forme symphonique, en même temps que le représentant de cette culture de la fin de l'empire à laquelle les Pierrots de ce monde n'appartiennent pas. Schoenberg a peint de ces funérailles un tableau qui fusionne presque avec la musique : les accords au début et à la fin sonnent le glas, tout va de *p* à *pppp* et se termine avec l'instruction finale : « s'effacer comme un souffle ».

Arnold Schoenberg, *Burial of Gustav Mahler* (1911)

Paul Klee, *Pierrot Lunaire* (1924)

COMMENT PATRICIA KOPATCHINSKAJA EN EST VENUE À INCARNER PIERROT

Patricia Kopatchinskaja a grandi en Moldavie, alors République méridionale de l'Union soviétique. Enfant, ses parents l'ont emmenée en tournée dans d'innombrables villes et villages où ils jouaient dans divers ensembles de musique folklorique, tandis que des chanteurs et des danseurs aux costumes bariolés interprétaient parfois de courts intermèdes clownesques proches de la pantomime, dont elle se souvient comme d'une forme de commedia dell'arte.

Derrière le rideau de fer, Stravinsky faisait déjà figure de compositeur trop moderne, et la musique nouvelle occidentale était inconnue. À treize ans, Patricia Kopatchinskaja a émigré à Vienne pour y faire des études de composition. C'est là qu'elle a découvert Schönberg et la deuxième école de Vienne – première bouffée d'air frais, première expérience de liberté de penser, de sentir et de composer, de liberté politique aussi. Comme une jeune vampire moldave, elle s'est abreuvée d'atonalité avec une insatiable curiosité. C'est pour cette raison qu'elle ne joue pas les œuvres de la deuxième école de Vienne simplement par devoir ou par intérêt professionnel, mais avec une passion intense, comme une musique à laquelle elle s'identifie profondément et qui a été pour elle le point de départ d'un voyage fascinant dans le monde de la musique contemporaine, qui l'a conduite jusqu'aux jeunes compositeurs d'aujourd'hui.

Patricia Kopatchinskaja a tenu plusieurs fois la partie de violon dans *Pierrot lunaire*, mais elle a toujours ressenti un désir secret d'en interpréter elle-même la partie vocale. En 2015, une tendinite l'a obligée à réduire drastiquement ses engagements de violoniste. Elle en a profité pour travailler ce rôle tout en *Sprechgesang* avec Esther de Bros, coach vocale remarquable et très expérimentée. Pierrot est un personnage dans lequel elle se reconnaît : ce n'est pas un héros prométhéen surmontant avec panache tous les obstacles qu'il croise sur son chemin, tout au contraire, il s'égare dans ses rêves, se retrouve dans des situations absurdes, le plus souvent sans parvenir – comme nous tous – à donner un sens au monde dans lequel il vit. Ce travail vocal sur *Pierrot*

LUNAIRE a également permis à la violoniste de mieux comprendre le langage musical de Schönberg, notamment celui de son difficile concerto pour violon.

Patricia Kopatchinskaja a eu l'occasion de peaufiner son interprétation de Pierrot lors de nombreuses représentations – avec des membres de l'Orchestre Philharmonique de Berlin, de l'ensemble asko/Schönberg Rotterdam, de l'Orchestre symphonique de Göteborg, de l'Orchestre symphonique de Montréal, de l'Orchestre de chambre de Saint-Paul et de l'Orchestre symphonique de l'Utah –, mais aussi et surtout grâce à un travail répété et intensif avec les musiciens de cet enregistrement, de grands artistes qui ne conçoivent pas leur rôle comme celui d'accompagnateurs, mais donnent vie au Pierrot complexe de Schönberg dans un esprit de musique de chambre et avec une précision filigrane.

Le Finlandais **Joonas Ahonen** a acquis une très grande expérience de la musique nouvelle en soliste et en tant que pianiste du Klangforum de Vienne ; son langage sonore – très proche de la partition – est aussi exceptionnel que sa personnalité, et ses interprétations de Beethoven au pianoforte produisent une impression aussi radicale que s'il jouait du Schönberg. Le Suisse **Reto Bieri** avait d'abord voulu être pasteur, puis clown-poète, avant de se jeter avec ses nouvelles idées – plus philosophe que clarinettiste – dans l'océan de la musique classique, où il est devenu un canot de sauvetage pour tous ceux qui se noient. L'Autrichien **Thomas Kaufmann** – enraciné comme Reto Bieri dans la musique populaire – est un violoncelliste qui se meut entre les notes les plus aiguës et les plus graves, un individualiste sensible guidé par une réflexion sociopolitique. C'est d'abord au sein du Mahler Chamber Orchestra et de l'ensemble Camerata Bern que Patricia Kopatchinskaja a eu mainte occasion d'apprécier ces deux musiciennes exceptionnelles que sont la violoniste américaine **Meesun Hong Coleman** et la flûtiste espagnole **Júlia Gállego**. Ensemble, elles ont vécu de nombreuses aventures musicales et sont devenues d'irremplaçables compagnes dans les projets les plus divers. L'alto de **Marko Milenković** confère à la *Valse de l'Empereur* le charme de l'ancienne monarchie austro-hongroise.

Joonas Ahonen

« Avoir pu participer au Pierrot lunaire avec cette distribution est un rêve. J'ai un si beau souvenir des derniers jours précédant Noël, en 2019, le studio de la radio de Zurich était tellement rempli de joie et de bonne humeur... »

Júlia Gállego

« Une véritable beauté solitaire.
Une parodie douloureuse.
L'impulsion de l'inconscient.
Un grand cocktail d'émotions. »

Thomas Kaufmann

« D'un grotesque archet dissonant!
Un trépan... ô Mère de toutes les douleurs...
Une expérience commune, étrange, indispensable, et pourtant si terriblement belle ! »

ARNOLD SCHÖNBERG
Pierrot lunaire, Op.21

TEIL I

I. Mondestrunken
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt nachts der Mond in Wogen nieder,
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.

Gelüste, schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt nachts der Mond in Wogen nieder.

Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht sich an dem heilgen Tranke,
Gen Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.

II. Columbine
Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weißen Wunderrosen,
Blühn in den Julinächten –
O, bräch ich eine nur!

Mein banges Leid zu lindern,
Such ich am dunklen Strome
Des Mondlichts bleiche Blüten,
Gestillt wär all mein Sehnen,

Dürft ich so märchenheimlich,
So selig leis – entblättern

PART I

Moondrunk
The wine we drink through the eyes
The moon pours down at night in waves,
And a flood tide overflows
The silent horizon.

Longings beyond number, gruesome sweet frissons,
Swim through the flood.
The wine we drink through the eyes
The moon pours down at night in waves.

The poet, slave to devotion,
Drunk on the sacred liquor,
Enraptured, turns his face to Heaven
And staggering sucks and slurps
The wine we drink through the eyes.

Columbine
The moonlight's pale blossoms,
The white wonder-roses,
Bloom in July nights.
O could I pluck but one!

To soothe my deepest sorrow,
Through darkening streams I seek
The moonlight's pale blossoms,
The white wonder-roses.

All my longings would be satisfied,
Dared I as gently

PARTIE I

Ivresse de lune
Le vin que l'on boit par les yeux
À flots verts de la Lune coule,
Et submerge comme une houle
Les horizons silencieux.

De doux conseils pernicieux
Dans le philtre nagent en foule
Le vin que l'on boit par les yeux
À flots verts de la Lune coule.

Le Poète religieux
De l'étrange absinthe se soûle
Aspirant, jusqu'à ce qu'il roule
Le geste fou, la tête aux cieux,
Le vin que l'on boit par les yeux !

À Colombine
Les fleurs pâles du clair de Lune,
Comme des roses de clarté,
Fleurissent dans les nuits d'été :
Si je pouvais en cueillir une !

Pour soulager mon infortune,
Je cherche, le long du Léthé,
Les fleurs pâles du clair de Lune,
Comme des roses de clarté.

Et j'apaiserai ma rancune,
Si j'obtiens du ciel irrité

Auf deine braunen Haare
Des Mondlichts bleiche Blüten!

III. Der Dandy
Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallnen Flakons
Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch
Des schweigenden Dandys von Bergamo.

In tönender, bronzener Schale
Lacht hell die Fontäne, metallischen Klangs.
Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallnen Flakons.

Pierrot mit wächsernem Antlitz
Steht sinnend und denkt: wie er heute sich schminkt?
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

IV. Eine blasse Wäscherin
Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher;
Nackte, silberweiße Arme
Streckt sie nieder in die Flut.

Durch die Lichtung schleichen Winde,
Leis bewegen sie den Strom.
Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.

Und die sanfte Magd des Himmels,
Von den Zweigen zart umschmeichelt,
Breitet auf die dunklen Wiesen

As a fairy sprite to scatter
Over your brown tresses
The moonlight's pale blossoms.

The dandy
With a ghostly light ray
The moon illumines the crystal flasks
Upon the dark altar-the holy Washbasin
Of the taciturn Dandy from Bergamo.

In the resonant bronze basin
The fountains laugh a metallic clangor.
With a ghostly light ray
The moon illumines the crystal flasks.

Pierrot with waxen complexion
Stands deep in thought: What makeup for today?
He shoves aside the red and oriental green
And paints his face in sublime style
With a ghostly light ray.

A pale washerwoman
A pale washerwoman
Washes faded garments at nighttime.
Naked, silver-white arms
She stretches down into the flood.

Breezes tiptoe through the clearing,
Lightly ruffle the stream.
A pale washerwoman
Washes faded garments at nighttime.

And the gentle maid of heaven,
Softly fondled by the boughs,
Spreads her linen spun from moonbeams

La chimérique volupté
D'effeuiller sur la toison brune
Les fleurs pâles du clair de Lune !

Pierrot dandy
D'un rayon de Lune fantasque
Luisent les flacons de cristal
Sur le lavabo de santal
Du pâle dandy bergamasque.

La fontaine rit dans sa vasque
Avec un son clair de métal.
D'un rayon de Lune fantasque
Luisent les flacons de cristal.

Mais le seigneur à blanche basque
Laissant le rouge végétal
Et le fard vert oriental
Maquille étrangement son masque
D'un rayon de Lune fantasque.

Pierrot au lavoir
Comme une pâle lavandière,
Elle lave ses failles blanches
Ses bras d'argent hors de leurs manches,
Au fil chantant de la rivière.

Les vents à travers la clairière
Soufflent dans leurs flûtes sans anches.
Comme une pâle lavandière
Elle lave ses failles blanches.

La céleste et douce ouvrière
Nouant sa jupe sur ses hanches
Sous le baiser frôlant des branches,

Ihre lichtgewobenen Linnen –
Eine blasse Wäscherin.

V. Valse de Chopin
Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken,
Also ruht auf diesen Tönen
Ein vernichtungsücht'ger Reiz.

Wilder Lust Akkorde stören
Der Verzweiflung eisgen Traum
Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken.

Heiß und jauchzend, süß und schmachtend,
Melancholisch düstrer Walzer,
Kommst mir nimmer aus den Sinnen,
Haftest mir an den Gedanken
Wie ein blasser Tropfen Bluts!

VI. Madonna
Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!
Blut aus deinen magern Brüsten
Hat des Schwertes Wut vergossen.

Deine ewig frischen Wunden
Gleichen Augen, rot und offen.
Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!

In den abgezehrten Händen
Hältst du deines Sohnes Leiche,
Ihn zu zeigen aller Menschheit –
Doch der Blick der Menschen meidet
Dich, o Mutter aller Schmerzen!

Across the dusky meadows-
A pale washerwoman.

Chopin Waltz
As a bleached drop of blood
Stains a sufferer's lips,
So lurks within this music
The lure of annihilation.

In untamed strains the chords disorder
Despair's icy dream –
As a bleached drop of blood
Stains a sufferer's lips.

Fierce, exulting, sweet, and yearning,
Melancholy dismal waltzes,
You cling to my consciousness,
You are borne on my thoughts
Like a bleached drop of blood.

Madonna
Ascend, O Mother of All Sorrows
The altar of my verses!
The sword's fury has drawn blood
From thy withered breasts.

Thy eternal open wounds
Are like eyes, red and open.
Ascend, O Mother of All Sorrows
The altar of my verses!

In thy shriveled hands
Thou holdest thy Son's body,
Revealed to all mankind –
But mankind's gaze is turned away
From thee, O Mother of All Sorrows.

Étend son linge de lumière
Comme une pâle lavandière.

Valse de Chopin
Comme un crachat sanguinolent
De la bouche d'un phtisique,
Il tombe de cette musique
Un charme morbide et dolent.

Un son rouge – du rêve blanc
Avive la pâle tunique,
Comme un crachat sanguinolent
De la bouche d'un phtisique.

Le thème doux et violent
De la valse mélancolique
Me laisse une saveur physique,
Un fade arrière-goût troublant,
Comme un crachat sanguinolent.

Évocation
Ô Madone des Hystéries !
Monte sur l'autel de mes vers,
La fureur du glaive à travers
Tes maigres mamelles taries.

Tes blessures endolories
Semblent de rouges yeux ouverts.
Ô Madone des Hystéries
Monte sur l'autel de mes vers.

De tes longues mains appauvries,
Tends à l'incrédule univers
Ton fils aux membres déjà verts,
Aux chairs tombantes et pourries,
Ô Madone des Hystéries !

VII. Der kranke Mond
Du nächtig todeskranker Mond
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,
Dein Blick, so fiebernd übergroß,
Bannt mich, wie fremde Melodie.

An unstillbarem Liebesleid
Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,
Du nächtig todeskranker Mond,
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.

Den Liebsten, der im Sinnenrausch
Gedankenlos zur Liebsten geht,
Belustigt deiner Strahlen Spiel, –
Dein bleiches, qualgebornes Blut,
Du nächtig todeskranker Mond!

The sick moon
You dark moon, deathly ill,
Laid over heaven's sable pillow,
Your fever-swollen gaze
Enchants me like alien melody.

You die of insatiable pangs of love,
Suffocated in longing,
You dark moon, deathly ill,
Laid over heaven's sable pillow.

The hotblooded lover
Slinking heedless to the tryst
You hearten with your play of light,
Your pale blood wrung from torment,
You dark moon, deathly ill.

Lune malade
Ô Lune, nocturne phtisique,
Sur le noir oreiller des cieux
Ton immense regard fiévreux
M'attire comme une musique !

Tu meurs d'un amour chimérique,
Et d'un désir silencieux,
Ô Lune, nocturne phtisique,
Sur le noir oreiller des cieux !

Mais dans sa volupté physique
L'amant qui passe insoucieux
Prend pour des rayons gracieux
Ton sang blanc et mélancolique,
Ô Lune, nocturne phtisique !

TEIL II

PART II

PARTIE II

VIII. Nacht
Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Ein geschloßnes Zauberbuch,
Ruht der Horizont – verschwiegen.

Aus dem Qualm verlorner Tiefen
Steigt ein Duft, Erinnrung mordend!
Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.

Und vom Himmel erdenwärts
Senken sich mit schweren Schwingen
Unsichtbar die Ungetüme
Auf die Menschenherzen nieder...
Finstre, schwarze Riesenfalter.

Night
Giant black butterflies
Have blotted out the sunshine.
A closed book of magic spells,
The horizon sleeps-silent.

Vapors from lost abysses
Breathe out an odor, murdering memory.
Giant black butterflies
Have blotted out the sunshine.

And from Heaven earthward
Gliding down on leaden wings
The invisible monsters
Descend upon our human hearts...
Giant black butterflies.

Papillons noirs
De sinistres papillons noirs
Du soleil ont éteint la gloire,
Et l'horizon semble un grimoire
Barbouillé d'encre tous les soirs.

Il sort d'occultes encensoirs
Un parfum troublant la mémoire :
De sinistres papillons noirs
Du soleil ont éteint la gloire.

Des monstres aux gluants suçoirs
Recherchent du sang pour le boire,
Et du ciel, en poussière noire,
Descendent sur nos désespoirs
De sinistres papillons noirs.

IX. Gebet an Pierrot
Pierrot! mein Lachen
Hab ich verlernt!
Das Bild des Glanzes
Zerfloß – , Zerfloß!

Schwarz weht die Flagge
Mir nun vom Mast.
Pierrot! mein Lachen
Hab ich verlernt!

O gib mir wieder,
Roßarzt der Seele,
Schneemann der Lyrik,
Durchlaucht vom Monde,
Pierrot – mein Lachen!

X. Raub
Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes
Schlummern in den Totenschreinen,
Drunten in den Grabgewölben.

Nachts, mit seinen Zechkumpanen,
Steigt Pierrot hinab, zu rauben
Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes.

Doch da sträuben sich die Haare,
Bleiche Furcht bannt sie am Platze:
Durch die Finsternis, wie Augen! –
Stieren aus den Totenschreinen
Rote, fürstliche Rubine.

Prayer to Pierrot
Pierrot! My laughter
I've unlearned.
The image of splendor
Melted away.

To me the flag waves black
Now from the mast.
Pierrot! My laughter
I've unlearned.

O give me back—
Horse-doctor to the soul,
Snowman of Lyric,
Your Lunar Highness,
Pierrot! my laughter.

Theft
Princely red rubies,
Bloody drops of ancient glory,
Slumber in the coffins,
Down there in the sepulchers.

Nighttimes, with his drinking buddies,
Pierrot climbs down-to steal
Princely red rubies,
Bloody drops of ancient glory.

But look-their hair stands on end,
Fear roots them to the spot:
Through the darkness-like eyes!-
Out of the coffins stare
Princely red rubies.

Supplique
O Pierrot ! Le ressort du rire,
Entre mes dents je l'ai cassé :
Le clair décor s'est effacé
Dans un mirage à la Shakespeare.

Au mât de mon triste navire
Un pavillon noir est hissé :
O Pierrot ! Le ressort du rire,
Entre mes dents je l'ai cassé.

Quand me rendras-tu, porte-lyre,
Guérisseur de l'esprit blessé,
Neige adorable du passé,
Face de lune, blanc messire,
O Pierrot ! le ressort du rire ?

Pierrot voleur
Les rouges rubis souverains,
Injectés de meurtre et de gloire,
Sommeillent au creux d'une armoire
Dans l'horreur des longs souterrains.

Pierrot, avec des malandrins,
Veut ravir un jour, après boire,
Les rouges rubis souverains,
Injectés de meurtre et de gloire.

Mais la peur hérisse leurs crins ;
Parmi le velours et la moire,
Comme des yeux dans l'ombre noire
S'enflamment du fond des écrins
Les rouges rubis souverains !

XI. Rote Messe

Zu grausem Abendmahle
Beim Blendeglanz des Goldes,
Beim Flackerschein der Kerzen,
Naht dem Altar – Pierrot!

Die Hand, die gottgeweihte,
Zerreißt die Priesterkleider
Zu grausem Abendmahle
Beim Blendeglanz des Goldes.

Mit segnender Gebärde
Zeigt er den bangen Seelen
Die triefend rote Hostie:
Sein Herz in blutgen Fingern
Zu grausem Abendmahle.

XII. Galgenlied

Die dürre Dirne
Mit langem Halse
Wird seine letzte
Geliebte sein.

In seinem Hirne
Steckt wie ein Nagel
Die dürre Dirne
Mit langem Halse.

Schlank wie die Pinie,
Am Hals ein Zöpfchen,
Wollüstig wird sie
Den Schelm umhalsen
Die dürre Dirne.

Red mass

At the gruesome Eucharist,
In golden glitter,
In flickering candlelight,
To the altar comes-Pierrot!

His hand, consecrated to God,
Tears open the priestly robes
At the gruesome Eucharist,
In golden glitter.

Signing the cross,
He shows the suffering souls
The dripping red Host:
His heart-in bloody fingers-
At the gruesome Eucharist.

Gallows song

The scrawny wench
With the long neck
Will be
His last lover.

Stuck in his brain
Like a nail is
The scrawny wench
With the long neck.

Thin as a pine tree,
Pigtail down her neck-
Lasciviously she'll
Embrace the knave,
The scrawny wench!

Messe rouge

Pour la cruelle Eucharistie,
Sous l'éclair des ors aveuglants
Et des cierges aux feux troublants,
Pierrot sort de la sacristie.

Sa main, de la Grâce investie,
Déchire ses ornements blancs,
Pour la cruelle Eucharistie,
Sous l'éclair des ors aveuglants,

Et d'un grand geste d'amnistie
Il montre aux fidèles tremblants
Son cœur entre ses doigts sanglants,
— Comme une horrible et rouge hostie
Pour la cruelle Eucharistie.

La chanson de la potence

La maigre amoureuse au long cou
Sera la dernière maîtresse,
De ce traîne-jambe en détresse,
De ce songe d'or sans le sou.

Cette pensée est comme un clou
Qu'en sa tête enfonce l'ivresse :
La maigre amoureuse au long cou
Sera sa dernière maîtresse.

Elle est svelte comme un bambou ;
Sur sa gorge danse une tresse,
Et, d'une étranglante caresse
Le fera jouir comme un fou,
La maigre amoureuse au long cou !

XIII. Enthauptung

Der Mond, ein blankes Türkenschwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen,
Gespenstisch groß – dräut er hinab
Durch schmerzensdunkle Nacht.

Pierrot irrt ohne Rast umher
Und starrt empor in Todesängsten den
Zum Mond, dem blanken Türkenschwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen.

Es schlottern unter ihm die Knie,
Ohnmächtig bricht er jäh zusammen.
Er wähnt: es sause strafend schon
Auf seinen Sündenhals hernieder
Der Mond, das blanke Türkenschwert.

XIV. Die Kreuze

Heilge Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten,
Blindgeschlagen von der Geier
Flatterndem Gespensterschwarme.

In den Leibern schwelgten Schwerter,
Prunkend in des Blutes Scharlach!
Heilge Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten.

Tot das Haupt, erstarrt die Locken –
Fern verweht der Lärm des Pöbels.
Langsam sinkt die Sonne nieder,
eine rote Königskrone.
Heilge Kreuze sind die Verse.

Beheading

The moon, a shining scimitar
On a black silk cushion,
Preternaturally large-glowers down
Through night's pall of sorrow.

Pierrot wanders about restlessly
And stares aloft in deadly fear
At the moon, a shining scimitar
On a black silk cushion.

His knees tremble,
He collapses senseless.
He fancies it's already whistling down
In vengeance on his guilty neck,
The moon, the shining scimitar.

Crosses

Poems are poets' holy crosses
On which they bleed in silence,
Struck blind by phantom swarms
Of fluttering vultures.

Swords have feasted on their bodies,
Reveling in the scarlet blood!
Poems are poets' holy crosses
On which they bleed in silence.

Dead the head, the tresses stiffened,
Far away the noisy rabble.
Slowly the sun sinks,
A red royal crown. –
Poems are poets' holy crosses.

Décollation

La Lune, comme un sabre blanc
Sur un sombre coussin de moire,
Se courbe en la nocturne gloire
D'un ciel fantastique et dolent.

Un long Pierrot déambulant
Fixe avec des gestes de foire
La Lune, comme un sabre blanc
Sur un sombre coussin de moire.

Il flageole, et s'agenouillant,
Rêve dans l'immensité noire
Que pour la mort expiatoire
Sur son cou s'abat en sifflant
La Lune, comme un sabre blanc.

Les croix

Les beaux vers sont de larges croix
Où saignent les rouges Poètes
Aveuglés par les gypaètes
Qui volent comme des effrois.

Aux glaives les cadavres froids
Ont offert d'écarlates fêtes :
Les beaux vers sont de larges croix
Où saignent les rouges Poètes.

lls ont trépassé, cheveux droits,
Loin de la foule aux clameurs bêtes,
Les soleils couchants sur leurs têtes
Comme des couronnes de rois !
Les beaux vers sont de larges croix !

TEIL III

XV. Heimweh

Lieblich klagend – ein krystallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime,
Klingt's herüber: wie Pierrot so hölzern,
So modern sentimental geworden.

Und es tönt durch seines Herzens Wüste,
Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder,
Lieblich klagend – ein krystallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime.

Da vergißt Pierrot die Trauermienen!
Durch den bleichen Feuerschein des Mondes,
Durch des Lichtmeers Fluten schweift die Sehnsucht
Kühn hinauf, empor zum Heimathimmel,
Lieblich klagend ein krystallnes Seufzen.

XVI. Gemeinheit!

In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzetert,
Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen
Zärtlich – einen Schädelbohrer.

Darauf stopft er mit dem Daumen
Seinen echten türkschen Tabak
In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzetert.

Dann dreht er ein Rohr von Weichsel
Hinten in die glatte Glatze
Und behaglich schmaucht und pafft er
Seinen echten türkschen Tabak
Aus dem blanken Kopf Cassanders!

PART III

Homesickness

Sweetly lamenting-a crystalline sigh
Out of the old Italian pantomime,
It resonates in our time: Why's Pierrot become
So wooden, so sentimental modern?

And it sounds through his heart's wasteland,
Sounds an undertone through all his senses,
Sweetly lamenting-a crystalline sigh
Out of the old Italian pantomime.

Then Pierrot forgets the mask of tragedy!
Through the moon's pale fireshine,
Through the sea's light-tide-sails his yearning
Bravely forth, heavenward home,
Sweetly lamenting-a crystalline sigh.

Practical joke!

Into the gleaming pate of Cassander,
Who's crying bloody murder,
Pierrot drills with a disingenuous air,
Gently, with a trepan [skull-borer]!

Then tamps in with his finger
His genuine Turkish tobacco
Into the gleaming pate of Cassander,
Who's crying bloody murder.

Then screws a cherry pipestem
Into the bald spot behind
And smugly puffs away on
His genuine Turkish tobacco
From the gleaming pate of Cassander.

PARTIE III

Nostalgie

Comme un doux soupir de cristal,
L'âme des vieilles comédies
Se plaint des allures raidies
du lent Pierrot sentimental.

Dans son triste désert mental
Résonne en notes assourdies,
Comme un doux soupir de cristal,
l'âme des vieilles comédies.

Il désapprend son air fatal :
A travers les blancs incendies
Des lunes dans l'onde agrandies,
Son regret vole au ciel natal,
Comme un doux soupir de cristal.

Pierrot cruel !

Dans le chef poli de Cassandre
Dont les cris percent le tympan,
Pierrot enfonce le trépan,
D'un air hypocritement tendre.

Le maryland qu'il vient de prendre,
Sa main sournoise le répand
Dans le chef poli de Cassandre
Dont les cris percent le tympan.

Il fixe un bout de palissandre
Au crâne, et le blanc sacripant,
A très rouges lèvres pompant,
Fume – en chassant du doigt la cendre
Dans le chef poli de Cassandre !

XVII. Parodie
Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar,
Sitzt die Duenna murmelnd,
Im roten Röckchen da.

Sie wartet in der Laube,
Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,
Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar.

Da plötzlich – horch – ein Wispern!
Ein Windhauch kichert leise:
Der Mond, der böse Spötter,
Äfft nach mit seinen Strahlen
Stricknadeln, blink und blank.

XVIII. Der Mondfleck
Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
So spaziert Pierrot im lauen Abend,
Aufzusuchen Glück und Abenteuer.

Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,
Er besieht sich rings und findet richtig –
Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.

Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
Wischt und wischt, doch bringt ihn nicht herunter!
Und so geht er giftgeschwollen weiter,
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen
Einen weißen Fleck des hellen Mondes.

Parody
Knitting needles gleaming and flashing
In her gray hair,
The duenna sits there muttering
In her little red dress.

She's waiting in the arbor;
She loves Pierrot to distraction,
Knitting needles gleaming and flashing
In her gray hair.

Of a sudden-hark!-a whisper!
A breath of wind softly snickers:
The moon, wicked aping scoffer,
Beams down a simulacrum of
Knitting needles gleaming and flashing.

Moonfleck
A white fleck of bright moon
On the back of his black coat,
Pierrot sets off one balmy evening,
To seek his fortune.

Suddenly something's awry in his toilette;
He casts about until he finds it-
A white fleck of bright moon
On the back of his black coat.

Drat! he thinks: a fleck of plaster!
Wipes and wipes, but-can't get it off!
So on he goes, his pleasure poisoned,
Till break of day, rubbing and rubbing
A white fleck of bright moon.

Parodie
Des aiguilles à tricoter
Dans sa vieille perruque grise
La duègne, en casaquin cerise,
Ne se lasse de marmotter.

Sous la treille elle vient guetter
Pierrot dont sa chair est éprise,
Des aiguilles à tricoter
Dans sa vieille perruque grise.

Soudain elle entend éclater
Les sifflets pointus de la brise :
La lune rit de sa méprise,
Et ses rais semblent imiter
Des aiguilles à tricoter.

Lune moqueuse
La lune dessine une corne
Dans la transparence du bleu.
A Cassandre on a fait ce jeu
De lui dérober son tricorne.

Le vieillard se promène morne
Ramenant son dernier cheveu ;
La lune dessine une corne
Dans la transparence du bleu.

Une fantastique licorne,
Dont les naseaux lancent du feu,
Soudain mouille de son émeu
Cassandre assis sur une borne.
La lune dessine une corne.

XIX. Serenade
Mit groteskem Riesenbogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.
Wie der Storch auf einem Beine
Knipst er trüb ein Pizzicato.

Plötzlich naht Cassander, wütend
Ob des nächtigen Virtuosen.
Mit groteskem Riesenbogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.

Von sich wirft er jetzt die Bratsche:
Mit der delikaten Linken
Fasst er den Kahlkopf am Kragen –
Träumend spielt er auf der Glatze
Mit groteskem Riesenbogen.

XX. Heimfahrt
Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot,
Drauf fährt Pierrot gen Süden
Mit gutem Reisewind.

Der Strom summt tiefe Skalen
Und wiegt den leichten Kahn.
Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot.

Nach Bergamo, zur Heimat,
Kehrt nun Pierrot zurück;
Schwach dämmert schon im Osten
Der grüne Horizont.
Der Mondstrahl ist das Ruder.

Serenade
With a grotesquely outsized bow
Pierrot scrapes on his viola.
Like a stork on one leg,
He plucks a doleful pizzicato.

Suddenly here's Cassander -- raging
At the nighttime virtuoso --
With a grotesquely outsized bow
Pierrot scrapes on his viola.

He tosses the viola aside,
With his left hand delicately
Takes Sir Baldy by the collar --
Dreamily he plays on his pate
With a grotesquely outsized bow.

Homeward journey
Moonbeam is the rudder,
Waterlily serves as boat:
Thus Pierrot fares southward
On a fair following wind.

The stream hums deep scales
And rocks the fragile craft.
Moonbeam is the rudder,
Waterlily serves as boat.

To Bergamo, to Homeland,
Pierrot now wends his way;
Faintly in the east
Glows the green horizon.
—Moonbeam is the rudder.

La sérénade de Pierrot
D'un grotesque archet dissonant
Agaçant sa viole plate,
A la héron, sur une patte ;
Il pince un air inconvenant.

Soudain Cassandre, intervenant,
Blâme ce nocturne acrobate,
D'un grotesque archet dissonant
Agaçant sa viole plate.

Pierrot la rejette, et prenant
D'une poigne très délicate
Le vieux par sa roide cravate
Zèbre le bedon du gênant
D'un grotesque archet dissonant.

Départ de Pierrot
Un rayon de Lune est la rame,
Un blanc nénuphar, la chaloupe ;
Il regagne, la brise en poupe,
Sur un fleuve pâme, Bergame.

Le flot chante une humide gamme
Sous la nacelle qui le coupe.
Un rayon de Lune est la rame,
Un blanc nénuphar, la chaloupe.

Le neigeux roi du mimodrame
Redresse fièrement sa houppe ;
Comme du punch dans une coupe,
Le vague horizon vert s'enflamme.
– Un rayon de Lune est la rame.

XXI. O alter Duft
O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder meine Sinne!
Ein närrisch Heer von Schelmerein
Durchschwirrt die leichte Luft.

Ein glückhaft Wünschen macht mich froh
Nach Freuden, die ich lang verachtet.
O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder mich.

All meinen Unmut geb ich preis;
Aus meinem sonnumrahmten Fenster
Beschau ich frei die liebe Welt
Und träum hinaus in selge Weiten...
O alter Duft aus Märchenzeit!

O sweet fragrance
O redolence from fairytale times,
Bewitch again my senses!
A knavish swarm of silly pranks
Buzzes down the gentle breeze.

A happy impulse calls me back
To joys I have long neglected:
O redolence from fairytale times,
Bewitch me again!

All my ill humors I've renounced;
From my sun-framed window
I behold untrammeled the beloved world
And dream me out to blissful vistas...
O redolence from fairytale times.

Parfums de Bergame
O vieux parfum vaporisé
Dont mes narines sont grisées !
Les douces et folles risées
Tournant dans l'air subtilisé.

Désir enfin réalisé
Des choses longtemps méprisées :
O vieux parfum vaporisé.
Dont mes narines sont grisées !

Le charme du spleen est brisé :
Par mes fenêtres irisées
Je revois les bleus Elysées
Où Watteau s'est éternisé.
O vieux parfum vaporisé !

Pierrot lunaire (1884), texte original d'Albert Giraud (1860-1929)

CRÉDITS PHOTOS **P.11** Antoine Watteau, *Pierrot, dit autrefois Gilles.* Paris, musée du Louvre. Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier **P.14** Adolphe Martial Potémont, *Le théâtre des Funambules, boulevard du Temple.* Paris, musée Carnavalet, Histoire de Paris. CCØ Paris Musées / Musée Carnavalet **P.15** Arsène Trouvé, *Portrait du mime Jean-Baptiste Deburau, dit Baptiste.* Paris, musée Carnavalet, Histoire de Paris. CCØ Paris Musées / Musée Carnavalet **P.20-21** Adrien Tournachon, *Pierrot à la corbeille de fruits, Pierrot photographe, Pierrot écoutant, Pierrot voleur.* Paris, musée d'Orsay. Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski **P.27** Nadar (atelier de), *Sarah Bernhardt : Pierrot dans « Pierrot assassin », pantomime de Jean Richepin.* Charenton-le-Pont, Médiatèque de l'Architecture et du Patrimoine. Photo © Ministère de la Culture-Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Atelier de Nadar **P.36** Desboutin, *Portrait de Willette.* L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts, 1896. **P.37** Adolphe Willette, *Farewell to the Nineteenth Century. Design for the decoration of the cabaret 'Le Chat Noir' in Montmartre.* Private Collection. Photo © Heritage Images / Fine Art Images / AKG-Images **P.44** Adolphe Willette, *'Parce Domine'… Decoration for the cabaret 'Le Chat Noir'*. Paris, musée du vieux Montmartre. Photo © Archives Charmet / Bridgeman Images **P.50** *King Frederick August of Saxony, Children, Dog*. Private Collection. Photo © Arkivi UG All Rights Reserved / Bridgeman Images **P.51** Charlotte Willot, *Albertine Zehme.* Photo © AKG-Images / Ullstein bild **P.62** *Pierrot lunaire, score.* Photo © Arnold Schönberg Center - Wien **P.63** *Poster for the world premiere of Pierrot lunaire, Berlin.* © Arnold Schönberg Center - Wien **P.68** *In Faithfull Feast, Kaiser Wilhelm II and Joseph I, Liersch*, Private Collection Photo © Arkivi UG All Rights Reserved / Bridgeman Images **P.69** Knozer Fritz, Schrammel-Quintett. Reichenau (Austria). Photo © Arnold Schönberg Center - Wien **P.75** Arnold Schoenberg, *Begräbnis von Gustav Mahler.*Courtesy Galerie St. Etienne, New York **P.76** Paul Klee, *Pierrot Lunaire*. Honolulu (Hawaï), Academy of Arts. Photo © AKG-Images

Recorded in December 2019 at Radio Studio Zürich (Switzerland)

PETER LAENGER RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING
BJÖRN B. BUGIEL / GEBR. BACHMANN PIANO & TUNING

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION
LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION
VALÉRIE LAGARDE DESIGN & ARTWORK
ALEXANDRA MURAVYEVA COVER & INSIDE PHOTO (P.93)
MARCO BORGGREVE (P.8), LUKAS FIERZ (P.3, 6, 30, 54, 80)

Arnold Schoenberg *Pierrot lunaire* op.21 © Universal. Enregistré en accord avec les éditions UNIVERSAL EDITION AG.
Arnold Schoenberg *Kaiserwalzer* von Johann Strauss, Op.437 (1888) © Schott Music

ALPHA CLASSICS
DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 722 Ⓟ Radio SRF 2 Kultur & Alpha Classics / Outhere Music France 2021 © Alpha Classics / Outhere Music France 2021

Co-production with

ALSO AVAILABLE

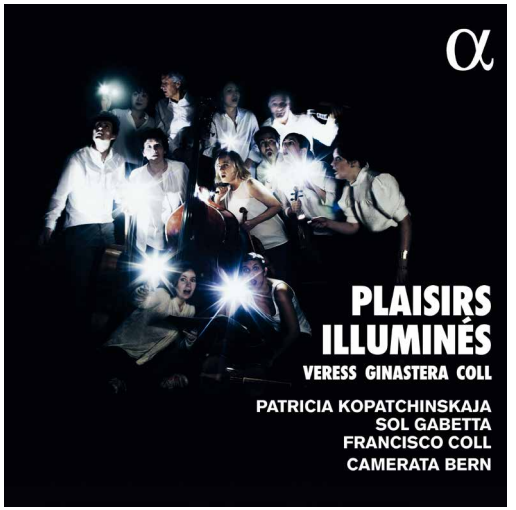
ALPHA 211

ALPHA 265

ALPHA 387

ALPHA 545

ALPHA 624



ALPHA 580